国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

『十三五』国家重点出版物出版规划项目

大曲的演化

柏互玖◎著

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN
4J1636

世纪出版

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书　项阳 总主编

山西乐户研究　项阳 著

宗教音声·礼俗用乐　项阳 著

秦淮乐籍研究　程晖晖 著

中国礼乐户研究　张咏春 著

曲子的发生学意义　郭威 著

明清军礼与军中用乐研究　任方冰 著

大曲的演化　柏互玖 著

佛教音声为用论　孙云 著

明清国家小祀『三皇先医』仪式用乐研究　常江涛 著

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究　逯凤华 著

音乐史学新探　张咏春 主编

民间礼俗用乐研究　孙茂利 主编

音乐礼俗的当代传承　李卫 主编

分类建议　音乐理论

ISBN 978-7-5523-1764-0

9 787552 317640 >

定价：65.00元

国家出版基金项目

十三五国家重点出版物出版规划项目

大曲的演化

柏互玖◎著

学院图书馆
藏书专用章

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目（CIP）数据

大曲的演化 / 柏互玖著. －上海：上海音乐出版社，2019.7

ISBN 978-7-5523-1764-0

Ⅰ. 大… Ⅱ. 柏… Ⅲ. 古典音乐－音乐史－研究－中国

Ⅳ. J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2019）第 086549 号

丛 书 名：礼俗之间——中国音乐文化史研究

总 主 编：项　阳

封面题字：徐天进

篆　　刻：陈振强

书　　名：大曲的演化

著　　者：柏互玖

出 品 人：费维耀

责任编辑：李　琼

装帧设计：翟晓峰

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团　上海市福建中路 193 号　200001

上海音乐出版社　上海市打浦路 443 号荣科大厦　200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：上海书刊印刷有限公司

开本：700×1000　1/16　印张：24.75　插页：4　字数：388,000

2019 年 7 月第 1 版　2019 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5523-1764-0/J · 1636

定价：65.00 元

读者服务热线：（021）64375066　印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302　（021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

编辑委员会

顾　　问　袁静芳　　乔建中

总 主 编　项　阳

副总主编　任方冰　　郭　威　　柏互玖

编　　委　（以姓氏笔画为序）

任方冰　　刘丽娟　　孙　云　　孙茂利

李　卫　　张咏春　　项　阳　　柏互玖

费维耀　　郭　威　　龚　蓓　　常江涛

逯凤华　　程晖晖

总　　序

项　阳

中国音乐文化史研究，是以文化视角对中国历史上与乐相关事象整体观照，把握乐之本体生成、发展，厘清技艺演化脉络，认知乐在区域社会和国家整体中的功用。乐以音声技艺为主导而成为艺术，以其独特方式表达人们丰富的个体和群体性情感诉求。艺术在社会中由于其功用而发展丰富，将功用辨清，方能把握艺术本体与功用整体之关系。学界将功用以功能称之，丰富的功能性意义会促动艺术本体持续性发展，两者相辅相成。文化视角观照的对象涵盖艺术本体和功能性整体以及保障功能性存在的多种因素。既然从国家意义上整体考量，应认知制度的具体影响，国家用乐具引领意义，不可能松散无序。把握有序，探寻规律性不能割裂式地认知，这是“接通的意义”。探究乐的艺术形态，不能忽略其在社会文化生活中具体应用，是中国音乐文化史研究的基础。

先民们从对音声感知到乐的定位，并非仅将其为审美欣赏的对象，诸如新石器时代的骨笛、鼍鼓、特磬等，既可为助猎工具，亦是部落氏族方国交流的实用信号，还可成为祭祀仪式中制造氛围的音响构成。换言之，乐之初始即有实用功能性，毕竟以音声为主导是情感和信息交流的重要方式。在这种意义上，乐既有审美欣赏功能，亦有社会功能和实用功能，教育功能也随之而生发，在为用意义上内涵不断丰富，类分趋于清晰。从夏商到周代，随着国家认同的逐渐增强，国家用乐意识也随之产生。所谓国家用乐，是依国家和社会人群精神诉求以制度作为保障的用乐方式，由此产生“技艺”门类。周代先民以“礼、乐、射、御、书、数”六艺类分，乐居其一。乐的主要特征是音声技艺为主导、歌舞乐三位一体，伴随社会发展不断创制前行。音声与乐均具稍纵即逝的时空特性，人们听不到留声机发明之前

先民的言语和唱奏，然而这些音声形态却一直伴随人类发展而不断创造。周代，乐成为所有音声技艺为主导类型的总称，其后在社会发展中派生和裂变出多种艺术类型，诸如歌舞、说唱、戏曲、器乐等。应从国家意义上把握乐之逻辑起点和演化脉络。

在中国传统音乐文化中，自周代起呈国家用乐礼乐为重样态，开国家礼乐文明之先河。先民在上古时期形成礼的观念，以仪外化，由仪成式，乐被引入重要仪式之中，国家以制度将其规范，形成国家礼乐制度。这种制度导致乐创制和使用有序且体系化，为社会所认同。社会上礼乐凸显，应拜周公“引礼入乐”所赐，由此奠定国家礼乐制度基石。礼乐为特定时间、地点、对象与礼俗、礼制仪式相须固化为用存在，周公采用“拿来主义”方式将黄帝、尧、舜、禹、汤氏族部落乐舞聚集，以周之象征意义的乐舞加入其间，对应天、地、山川、四望、先妣、先考之祭，“国之大事”（大祭祀）为用，继而定位“国之小事”（小祭祀）用乐，以显等级化。之后不断拓展，形成吉、凶、宾、军、嘉不同礼制仪式类型用乐，且王室、诸侯、卿大夫、士四级拥有，平民百姓亦可感知，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王立乐之方也。”① 礼乐构建呈体系化存在，彰显中华礼乐文明核心意义，这当然是先贤理念不断拓展并固化以成。国家用乐因制度在宗周国度普适性存在，仪式用乐具群体性特征，须由专业乐人机构承载，否则杂乱无序，不是国家制度规范下应有样态。因应制度将礼乐颁至宗周属国，使王侯显贵、诸子百家与国子参与其间，对礼乐所知、所感，全社会认同。由礼而乐，礼乐文明的实质就是使社会形成依礼而为的社会氛围，非仪式用乐也要遵循礼的观念，以“合礼乐”，否则便会受到社会舆论之谴责。

国家用乐必定有其形态，最初来源既有周之本族群创制，又有其他部落氏族方国乐舞，纳入国家规制，以机构归之，成为仪式和非仪式用乐，必有专业乐人承载，在制度规范下依等级为用，当涵盖宗周属国纳入的乐舞，这是孔夫子自卫返鲁

① 《礼记注疏》卷三九，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

（卫、鲁之地同样有这些乐舞存在）编纂乐语—《诗经》的道理所在。孔子记录“十五国风”，加之“大雅”和“小雅”，尚有“周颂”“鲁颂”“商颂”，若无制度下体系内专业乐人承载与传播，显然不可能远离王庭而将这些记录。将《周礼》《仪礼》中乐舞形态与诸侯国相关记述以及《诗经》等多种文献相比照，把握制度规定性下乐悬和佾舞存在，显现一致性。齐国有《韶》，鲁国有《濩》《武》，孔子在鲁记录风雅颂，均非在王庭，如何传至诸侯国值得探究。更何况《诗》是可弦、可舞、可诵之存在，是歌舞乐三位一体，仅以文本意义，不从乐舞形态整体考量，当然不是音乐文化史的关注。在没有形成乐谱和舞谱等符号系统之时，若整体承载，须有相应机构训练专业乐人以传承和传播，应回归历史语境认知。

国家用乐以礼乐为重，却非仅限礼乐，毕竟礼乐是特定时间、地点和对象与仪式相须群体固化为用。宫廷和诸侯国世俗日常之非仪式为用的乐——俗乐有广泛性存在，以表达人们的审美娱乐等丰富情感诉求。周公引礼入乐致使仪式为用和非仪式为用，或称礼乐和俗乐类分，“两样货色齐备，各有各的用处”。依礼的观念用乐，不与仪式相须的俗乐要“合礼乐”，这是社会对“靡靡之音”“桑间濮上之乐”“郑卫之音”口诛笔伐的道理。整个社会知礼、懂礼，方显礼乐文明意义。人们的情感有非仪式用乐诉求，作为俗乐，既可自娱亦可娱它，在娱它层面，人们更需有“代言”，这是专业乐人群体存在意义的另一面。俗乐属个体与群体并置，因应多种体裁形式，有些样态可个体展现，有些必须群体性承载，需要团队力量。俗乐最易与时俱进，也最易创造新体裁类型。因此说，礼乐是依制固化，俗乐是不断新创。一旦形成国家意义上礼乐和俗乐两条主导脉络各自为用、互为张力的理念，后世依此前行。如果说周之国家用乐机构王室为春官所辖之大司乐领衔，诸侯国则为“有司”承载，其乐本体形态、相关体裁形式、乐舞内容上下相通。秦汉以降两千年间在国家意义上是以太常为主导的用乐存在。礼乐“虚名”，重俗为用。秦汉之太常与乐府，隋代太常属下雅部乐和俗部乐，唐代由太常分置教坊，都是国家用乐，礼俗兼具。

国家用乐有规制，非只在宫廷，毕竟周代就有四级规定性。既往研究国家用乐有聚焦宫廷的倾向，似乎将宫廷用乐说清楚了，就把国家用乐讲明白了，显然不是这个样子。这些年来，社会上兴起“国学热”，国学定位“六艺之学”，然而，研

究国学之乐多以形而上认知，还是乐的时空特性所致。乐既为六艺之一，不谈乐难说真正全面认知中国传统文化；仅以形而上认知，不考量本体形态，难说真正把握“乐艺”，更难说全面认知国学。

实际上，国学之乐应是对乐形而下与形而上有机统一，周代乐学具整体观念。《周礼》《仪礼》《国语》《论语》，诸子百家对乐的思考均需整合，《礼记》之《乐记》具全面意义，代表了中国传统大乐学观。《乐记》存世 11 篇，佚篇 12，内容虽有缺，但从篇目上亦可把握整体意义。《乐记》开篇“乐本”，讲乐本体呈歌舞乐三位一体样态。与本体相关有“乐言”“乐器”“说律”，依本体有“乐作”，如此有“奏乐”“师乙”，可视为音乐本体及创作表演理论。其他篇章诸如“乐礼”“乐象”“乐道”“乐化”“季札”等辨乐与政治、礼制、社会、审美、哲学、义理、乐教等关系。以乐立类、立学，有形而下本体形态，亦有形而上诸学科，重礼却亦把握俗乐意义，如“宾牟贾”篇有“听古乐唯恐卧，听新乐不知倦”之语。《乐记》为中国乐学“立学”，传统乐学绝不等于乐本体之学。学界循此上溯下探协同攻关，可全面认知中国音乐文化史的结构性内涵。

将中国乐文化传统以礼乐和俗乐定位，是否符合先民规制需要辨析，先民用乐理念的确如此。周公以最高层级定位礼乐，确立仪式为用礼乐一脉，非仪式为用与之相对应，显现俗乐意义。有制度下的机构设置和官属乐人为保障，呈体系化存在。礼乐分为雅乐类型和非雅乐类型。雅乐类型，在周代当是最高礼制仪式为用，所谓“六乐”；非雅乐类型同为礼乐，对应多种礼制类型和层级为用，诸如《仪礼》中“乡饮酒”“乡射礼”“大射仪”“燕礼”，更为具体是“乡乐”和“房中之乐”，不属雅乐却是礼乐。还有依等级道路仪仗等为用的“九夏”。礼乐为用在后世依五礼类归，吉、凶、宾、军、嘉五类都有乐之仪式为用，但等级、类型上不同。汉魏以降，西域和边地乐舞形态进入中土腹地，导致国家用乐越来越丰富，从乐制上明确雅乐和非雅乐类型，雅乐之乐制谓“华夏正声”，非雅乐类型则以“胡汉杂陈”之鼓吹乐为重（非雅乐类型还有他种组合）。

汉唐间学者认知周代俗乐涵盖仪式用乐内容。隋文帝将太常用乐分为“雅部乐”和“俗部乐”，学界对俗部乐辨析回溯到《仪礼》用乐，这当然是仪式用乐类型，所以说，应该辨析礼乐和俗乐两个重要概念，毕竟这属于两条主脉的基准定

位。在周代，胡乐尚未凸显，因此礼乐常以雅乐指代，但雅乐绝非礼乐全部。换言之，礼乐确有非雅乐类型。汉魏以降胡乐渐盛，且在隋唐成为太常仪式用乐类型。隋文帝定位俗部乐应涵盖胡乐、仪式为用的俗乐和非仪式为用的俗乐，毕竟国家用乐主导机构是太常。唐代明确以雅、胡、俗类分，乐的三种类型独立性增强。以“华夏正声”为标志，雅乐有至高无上的地位，属礼乐最高形态，这胡乐和俗乐应是礼俗兼具或称仪式和非仪式共在。“九部伎”中胡乐以大曲形态在嘉礼“如式”为用，次曲和小曲有可能在宫廷和地方官府以非仪式身份出现，造成“洛阳家家学胡乐”的局面。所谓俗乐，因循《仪礼》一脉仪式为用，汉魏以降应涵盖胡乐，隋文帝时“俗部乐”即以此归。当胡乐单列，这俗乐在部伎中为非胡乐的部分，尚有非仪式为用。开元间玄宗另置教坊管理俗乐，是将非仪式为用部分析出，“开元二年（714）：旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐”①。从此非仪式为用的俗乐真正有了独立空间。虽然其后千年间教坊经历了回归太常、部分参与仪式为用，但毕竟从国家意义上赋予俗乐独立性。教坊设置之先，国家用乐机构涵盖非仪式为用的俗乐，或称礼俗兼具，如此方能合理解释教坊设置属太常乐之“分店”性质②。至于明代有“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人”③ 的认知，说明教坊承载的演化，却不能动摇“教坊司乃倡优之司”的俗乐定位。

太常对国家用乐执掌，音乐学界以宫廷礼乐机构论之，殊不知秦汉以降所有国家用乐都归太常统辖。国家用乐机构应涵盖仪式、非仪式，礼乐、俗乐，雅乐、非雅乐等，即便不同时期设置某些机构承载乐的部分职能，但总的归属应为太常，因为均应归属国家用乐。学界既往对国家用乐较少关注制度下的全国性存在，但敦煌卷子和破历中明确有“太常乐”称谓，“P. 3882《口元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’”，“P. 2569 背《驱傩儿郎伟》（1）也有‘太常抚（拂）道向

① ［宋］司马光撰，胡三省音注：《资治通鉴》卷二〇一，中华书局，1956 年，第 6694 页。

② 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》载：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”（台北中华书局，1973 年，第 276 页）

③ ［明］郑纪撰：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

前’”①。衙前乐、府县教坊、乐营（高级别官府）等多种相应机构设置说明两条主脉的用乐是制度下全国性存在。国家制度意义上有两种人户值得重视，把握住这些可明确国家用乐的全国性存在，这就是始于南北朝的国家乐籍制度和金代以礼乐人、元代定为礼乐户、明清以乐舞生称之的群体，两种人户均是全国性存在。

并非南北朝之前国家没有官属乐人群体，而是未设相关户籍以归。北朝时期国家设置乐籍，以“专业、贱民、官属乐人”定位，由此拉开中国乐籍制度延续一千又数百年的大幕。这种户籍是从宫廷、王府、京师、军镇以及各级地方官府均有之的情状。这个群体职属国家用乐（涵盖礼乐和俗乐），唐代文献记述从全国性存在的这个群体中选拔人才分期分批到京师受训，每期十五载，业成后部分留宫中执事，其他回地方官府教授并承载国家礼乐和俗乐，如此使得国家用乐在音乐本体中心特征——律调谱器曲以及相关用乐规范上下相通②。典籍称这个群体“终身继代不改其业”（《唐律疏议》），保障国家用乐体系化存在。其中男性乐人重礼乐为用，女性乐人重俗乐为用。他们既对国家太常与教坊机构创制的乐以承载，亦有创制的能动性。所谓“男记四十大曲，女记小令三千”。对礼乐承载者，熟谙乐与礼制仪式仪轨相须内涵；对俗乐者，更是多种音声技艺类型的创承群体。在乐籍制度下，国家所有具引领意义的专业音声技艺类型，诸如说唱、戏曲、谐谑、歌舞等都以这个群体的创制为主导。对乐籍制度应逐渐向深水区探究。

礼乐人和礼乐户、乐舞生群体，是从金代肇始，亦为国家制度下的设置。我们看到，自汉至唐，这雅乐属最高礼制仪式，以金石乐悬领衔“华夏正声”宫廷为用。隋唐以降国家设科举制度，在县域以上普设“泮宫”（学宫）。学宫与文庙相辅相成，国家颁定一套属中祀且为雅乐的《文庙祭礼乐》，供祀圣贤为用，由此雅乐一支遍及县治。乐舞整体颁布的同时，国家将整套乐器制作后颁发到府衙一级，州县则依府式而制，这也使得国家乐律在全国统一。金代统治者认定雅乐至高无上，不应由贱民群体承载，设“礼乐人”以承，元代将这个群体定为礼乐户。这种人户遍及全国，县治以上官衙有这个群体存在。进入明代，国家统治者意识到以

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000年第3期，第73—79页。
② 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期。

礼乐户称谓定位礼乐，则是仅将雅乐为礼乐者，然而，唐宋时期五礼加卤簿仪式为用都属礼乐范畴，可见金元时期这国家礼乐观念有偏差。由是，明代统治者上接唐宋，恢复五礼加卤簿为用的整体礼乐观念，却未恢复由乐户承载雅乐的“传统”，而是将礼乐户改称乐舞生，仍由非贱民群体承载，这是新变化。须明确，这个群体是制度规定下全国性存在，明清时期多种府志、州志、县志对《文庙祭礼乐》有相对全面记述，这种中祀雅乐类型具全国性意义。涵盖乐谱、舞谱，且具总谱和分谱意义与仪式相须的文本以邱之稑《丁祭礼乐备考》最为详尽，湖南浏阳当下依该谱用乐活态存在，成为珍贵的非物质文化遗产。从乐户和礼乐户视角，礼乐都具全国意义。

国家在俗乐层面用于非仪式场合，重个体性情感表达，在地方俗乐机构中的官属乐人与官员和文人互动之中有更多新创成分。这些新创作品既有曲调变化之后的填撰新词，亦有即兴式新创，有特色者则通过国家用乐机构自下而上聚拢到宫廷，经加工规范后再反播各地。明代在全国三十余处府卫所有王府建制，文献显示王府被钦赐乐谱1700本。王府非一次性所建，有明一代数百年间多有新设和裁撤，非完全固化存在。没有这样的渠道，难以在因循前提下不断前行。从两晋南北朝至清代，全国各地在州以上高级别官府都有乐营，为区域俗乐文化中心的存在。所谓官倡、官娼、郡娼、郡倡、官妓、官伎、营妓、营伎等实指这个官属乐人中的女乐群体。虽然官书正史较少关注，但地方志书以及文人笔记等对此记录众多。还应看到，一些音声技艺类的俗乐体裁形式，诸如诸宫调、杂剧、歌舞、谐谑、散乐等，在多地有相通性存在，诸如《青楼集》中见于全国各府州十数种具相通性的音声体裁形式就是这样。显现制度下的官属乐人“男记四十大曲，女记小令三千”的专业性质，成为因应国家用乐的主导力量。这里的大曲，当有曲牌连缀的样态，多是礼乐为用，在这种意义上，多种“集成志书”显现礼乐为用的曲目，诸如《朝天子》《将军令》《得胜令》《沽美酒》《清江引》《水龙吟》《醉太平》《柳青娘》《迎仙客》《万年欢》等数十首礼乐曲牌有全国性存在；俗乐为用的曲目，诸如《皂罗袍》《叠断桥》《小桃红》《满庭芳》《香柳娘》《望江南》《步步娇》《粉孩儿》等成百上千曲牌具全国性意义。还有相当数量曲牌属礼俗共用者，应是社会发展中的交融。应把握当下全国各地所存在的曲牌同名同曲、同曲异名、同名异

曲、同曲变异等现象，看到礼乐之用的相对稳定，俗乐之用的变异发展。戏曲从曲牌体到板腔体的演进，器乐曲以曲牌联缀到板式变化的套曲类型等在各地的相通性，及与历史大传统的关联性内涵。

中国传统音乐文化从不封闭，外来音乐文化对中土产生的影响值得考量。应关注两个重要时间节点，一是汉魏以降中国周边特别是西域音乐大量涌入，一是明清以降特别是清末民初以来西方音乐文化对中国的影响。汉魏两晋南北朝时期，西域以部伎形态进入中原的音乐有多种，这中间有外来和中土边地音乐，诸如天竺、安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等，这些部伎乐舞形态由于其产地与中原文化在语言等多方面差异较大，反映在音乐形态上则见乐律、乐调、旋律结构等多方面不同。高僧慧皎对佛教“改梵为秦”过程中的矛盾性很有见解，所谓：自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。[①] 佛教传入中土有音声行为必用“此土宫商”（《高僧传》卷三）。西域与中原音声的差异性不仅在千年前，即便在当下人们亦能真切感知。20 世纪 90 年代，长期生活在新疆的著名音乐学者周吉先生通过实地考察提出观点，即从中国历史上的长安始，越往西两音之间距离越窄，来到波斯-阿拉伯区域竟有四分之一音体系的存在。还是在 20 世纪末叶，《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编纂记谱过程中，学者们发现新疆木卡姆音乐中有八又二分之一拍节奏形态，且音乐结构参差，可见西部土地上所生成的乐舞形态与中原区域真有较大差异。问题在于，当西域的音声技艺以部伎形态进入中原，经历长时间浸润演化，在隋代被收入宫中太常俗部乐中，继而在唐代成为太乐署面向全国官属乐人教授的部伎构成，其中的大曲进入仪式为用，次曲和小曲以非仪式样态既在宫廷、京师，又传向全国府州郡县。当这些结构上参差、与中原乐部重齐言样态有明显差异的乐进入仪式为用，且广布全国，其中次曲、小曲更是成为高级别官府所在地市民追捧的对象，所谓“洛阳家家学胡乐”，当然对中国既有音乐形态造成重要影响。中原乐之既有样态以齐言为重，然而隋唐以降曲子这种形态明确就是长短句音声类型，在发展过程中影响宫廷和市井，宋代更是

① ［梁］慧皎：《高僧传》卷一三，汤用彤校注，中华书局，1992 年，第 507—508 页。

“繁声淫奏，殆不可数”（［宋］王灼《碧鸡漫志》）。这曲子既独立存在，亦以“分子”样态在诸宫调、杂剧等多种音声技艺体裁形式中为用，以长短为主要特征的样态成型后影响后世千余载，这其中的内涵难道不值得深究？至于随海上丝路而来的西方音乐，其对中国传统音乐文化的影响自20世纪以来更为凸显，这是一个重大课题。我们以为，先对数千载深层积淀全面梳理，待定位后再看西方影响会更加清晰，在这种意义上，我们应着力挖掘中国传统音乐文化的深层内涵。

爱因斯坦的名言：“理念决定你所看到的东西”，的确如此。我们在尽可能把握当下学界研究成果前提下回归历史语境，认知中国传统音乐文化的两条主导脉络，以及支撑这两条主脉的诸种事项，从制度视角整体认知音乐传统，产生与既往不同的认知。我们关注延续一千又数百年乐籍制度解体后官属乐人的去向以及这个群体承载多种音声技艺形式的持续发展。当下学界以宫廷音乐对应民间音乐，宫廷主导引领，民间松散，如此难以把握全国各地传统音乐何以其本体及体裁形式多方面具有相通一致性。学者们看到相通现象多从自然传播考量，将制度下生存、遍布全国的官属乐人及其承载置于不顾。官属乐人群体之于国家用乐是体系内传承面向社会传播，显然不会松散无序。

保障中国音乐文化传统主脉传承的乐籍制度在清代雍正年间消解，这是一个重要的时间节点。曾经的官属乐人转而“与齐民同列”，且女性乐人不许从事“专业技艺”，导致其后两百年间中国专业音声技艺、涵盖戏曲在内男唱女声、性别倒错现象成为“传统”。这个群体从既有的官养走向民养或称官民共养，其后清朝解体，乐户后人将其承载的国家用乐积淀于“民间”。20世纪下半叶，学者们对中国传统音乐文化活态考察，以“民间”认定，教科书亦多以“民间音乐”相称。但当我们将“民间音乐”活态与历史接通却发现其中多有“很不民间”的样态，甚至是“官乐民存”，为历史上国家用乐的积淀。这是我们回归历史语境，从制度、乐人与音乐本体相结合，借助历史人类学方法的认知。地方志书明确县衙官属乐人数量，多为6户（领俸银者，乐户一旦入籍终身继代，日久天长一户即为规模乐班），府与州衙前乐人数量更多，且有乐营建制。我们在考察中，听到陕西户县乐户后人讲他们的祖先在明代为高官，犯法后被“充乐”入籍，在县衙应差。雍正朝禁乐籍后，他们被县太爷安置到大王镇，属下多个自然村村民婚丧嫁娶、仪式庆

典用乐成为他们的“衣饭”，县里6户曾经的官属乐人每年会有一个半月轮流到县衙义务应差。须明确，这些官属乐人懂国家礼仪和仪式用乐，原本为官府继而为民众服务，将国家用乐转化为民间用乐。我们在陕北、河南、山东、浙江、江苏、安徽等多地都听乐户后人谈到这种样态，可见是乐籍解体后的普遍现象。

数千年间一直存在国家用乐机构，执掌礼、俗用乐，呈体系化存在，这是中国被称为礼乐文明的关键。礼乐文明显然需要有形而下的本体形态对形而上的观念有效支撑，“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也”（《乐记·乐论》）。若明确音声技艺有时空特性，世人若对礼乐可知可感，必须借助于制度下官属乐人全国性存在，承载乐本体形态者是经专业训练的官属乐人。从礼乐意义上雅乐与非雅乐类型数千年间一直是国家用乐的主导，而俗乐所成音声技艺亦是全国普适性存在，虽其初始在相当程度上显现区域性，但制度下体系内的创承传播，具广泛性意义，这是必须明确的道理。如此我们应对当下以非物质文化遗产相称的传统音声技艺类型在有效梳理前提下与中国音乐文化大传统对接，明确哪些属于历史上的国家用乐，哪些属于演化后的发展，哪些是真正的民间形态，民间礼俗用乐与历史上的国家用乐究竟有怎样的关联。

中国音乐文化史中文人不会缺席，但应辨析传统音乐文化中哪些属文人的创制和承载。中国文人琴棋书画并重，多种艺术形态都有文人参与。与音声技艺相关在琴乐、词调音乐以及戏曲等领域。琴为文人挚爱，琴为雅乐中的存在，有礼乐文化象征意义。“琴者，禁也”，警醒自我。文人以琴修身养性，难说表演意义。但琴乐毕竟为艺术，在发展过程中形成多种流派，积累了大量琴曲，且以专用乐谱记录，斫琴呈现多种样式，诸如仲尼、伏羲、列子、连珠、蕉叶、灵机、神农、响泉等，是重要的文化财富，近年来学界出版了《琴曲集成》鸿篇巨制，但传统琴曲当下能够演奏者却少之又少，有待琴界“打谱”使死音变活曲。在当下这琴已经“脱离了文人”自当别论。文人是词调音乐的重要参与者，也是词的主要创制者。然而，词调音乐其声律部分由乐人主体承载，文人填撰多将其作为文学类型，所谓“有游心声律者，反从乐工受业；俳优得志，肆为奇谲，务以骇人听闻。常见缙绅

子弟，顶圆冠，曳方履，周旋樽俎间。而怡声恭色，求媚贱工，惟恐为其所诮。”[①] 这里以讥讽口吻讲乐人为文人的声律教师，然而，文人之声律经验多是如此获得。《续板桥杂记》对此亦有详尽记述。词调音乐创制以成是由乐人二度创作的艺术类型。至于戏曲，如同《录鬼簿》所载，文人多参与戏文，或称文学部分创制，因此说，这些艺术形态由文人和乐人共同创造，完成之后的表演主体是专业乐人。

宗教音声是中国音乐文化重要组成部分，学界亦将其作为传统音乐一大门类。宗教中有乐的存在，在于乐的功能性意义。中国典籍中有这样的现象，明白为乐器，却不将其归入乐，而以音声论。“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。”[②] 鼓人所掌，其器可用于乐，亦可不用于乐。可见有差异性。在中国，佛教以外来身份逐渐融入。佛教戒律僧尼不得动乐，虽有呗、赞、偈、咒、祝延、回向等俗界认定与乐相关，却以音声——“声明”而论，即以音声为工具辅助教义传播与交流。佛教有多种仪式行为，音声与仪式相须为用，形成场域氛围，但佛教不将这些音声以乐认定。学界认定汉唐间中土僧尼戒乐得到相对严格执行。那么，寺院中是否没有乐的存在呢？当然不是这样。佛教从不拒绝社会人士到寺院中以世俗之乐供养浮图，西域即有专为寺院音声伎乐供养的世俗白衣、白徒群体。佛教认同世俗人等到寺院音声伎乐供养的方式。佛教在中土，在某些时段与统治者产生冲突，导致数次“灭佛”，致使中土佛教寺院经济一体化的样态消解，寺院难以养依附群体，使得音声供养和音声法事均由僧尼承载[③]，但囿于戒律却有实无名。明代永乐皇帝将原本由官属乐人承载的三百余南北曲曲牌赐与寺庙、填撰佛教内容为用，这就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，为寺院用世俗音声发放“通行证”[④]，从此中土佛教淡化了佛教戒乐理念。当下学界将佛教音声一并以佛教音乐称之，但学术研究应该将佛教之于音声与乐的既有理念讲清楚。

道教虽然没有戒律约束，但将音声用于斋醮科仪仪式等与佛教确有相通之处，

---

① 陈庆浩、郑阿财、陈义主编：《越南汉文小说丛刊》第二辑第五册《雨中随笔·卷上·乐辨》，台北学生书局，1992年，第31页。

② 《周礼注疏》卷一二，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

④ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

有意思的是，永乐将南北曲赐予寺院为用的同时也同样赐予道观，这就是《大明御制玄教乐章》。宗教与世俗用乐真是有相通意义。《中国民族民间器乐曲集成》多卷本显示，许多曲牌既用于寺院、道观，又用于民间，但他们共同的源头就是官属乐人承载的国家用乐。还应看到，经历了宗教浸润国家用乐又作用于世俗社会，当下许多民间乐社声称他们的音乐承继于寺院道观，但乐曲是历史上官属乐人的承载就是这个道理，所以说，寺院道观是中国传统音乐保存的特殊地点，应对此有深层辨析。

中华文明起于“中原”，但中国社会由无数族群之区域文化聚合以成。在中国这片神奇的土地上，当下依旧多族群汇聚，学者们面对不同族群音乐文化进行考察辨析，可感知中国传统音乐文化的丰富性意义。然而，中华文明数千年没有断裂的一个客观存在：虽有分合却在重建之时始终因循传统国家制度下的核心理念。说中华文明是礼乐文明，那么，完备的制度是对礼乐文明的有效支撑。即便雍正朝乐籍制度解体，但由于数千年所成制度规范以及影响，礼乐文明观念深入人心，有着强烈的文化认同感。承载礼制仪式用乐的群体转为礼俗仪式用乐之时，将礼乐制度等级化消解，但五礼中吉、嘉、凶诸礼及其仪式用乐被民间礼俗所接衍（没有了军礼环境，所以少见，宾礼则融入他种仪式中），成为仪式用乐的有效方式。至于俗乐，既可依附礼俗非仪式空间为用，亦在城市空间有其定位，融入现代社会。裂变后的独立艺术形态，诸如说唱、戏曲等，从历史上国家用乐考量，应予观照。

中国音乐文化史若将民族音乐文化分开梳理，然后整合，的确显现丰富性意义。但亦应看到，既然遥远的边地都会因国家制度有官属乐人配置、国家礼乐和俗乐存在，则应考量音乐文化的整体意义，再把握区域和族群乐舞文化丰富性存在。我们须有国家视角整体把握，看到整体一致性后以及区域丰富性。若将各个族群都视为“元”，中国传统音乐文化确为多元，然而，我们不能忽略国家存在的整体意义，所谓多元一体的存在。研究中国音乐文化史，多元应辨，一体更重。从整体一致性把握区域丰富性是为正途，没有国家便失去了研究坐标。

如果我们不能够认知中国传统文化国家用乐的社会功能性和实用功能性，充分认知先哲对乐教重视的内涵，仅将乐以审美、娱乐论，就难以把握中国传统社会中礼乐和俗乐两条主导脉络，也难以认知中国传统文化中对乐何以会有如此地位。中

国先民对以音声为主导的技艺形态如此尊崇，六艺之一的乐经历数千年发展，以礼乐文明让世界瞩目，定然有其独特内涵。挖掘中国传统音乐文化的深层内涵，对礼乐和俗乐两条主导脉络认真梳理，既把握中国传统音乐文化两条主导脉络当下存在，又考量一个世纪以来受西方音乐重审美娱乐文化理念之影响，从艺术本体和文化整体全面把握，在比较意义上审视中国自己的发展脉络，哪些属于特色构成，哪些属于不足与缺失，在哪些层面应借鉴汲取。

中国传统音乐文化自国家形成制度下存在既有依循又有发展，如此形成“传统”。我们以“礼俗之间”定位和梳理中国传统音乐理论话语，意在回归历史语境，把中国传统音乐文化深层内涵讲清楚，这是庞大的系统性工程。从叶伯和先生1922年撰述《中国音乐史》发端，现代意义上的中国音乐史学不过一个世纪。我们在学术前辈不断探索的基础上前行，回归历史语境并与传统音乐文化的当下存在接通，既有宏观把握，又有具象考量与辨析，对中国传统音乐文化从音乐本体、音乐表演、音乐创作、国家制度、功能性意义等多层面进行整体观照，旨在以新的视角对中国音乐文化进行“历史重构”。这当然需要理念和方法，这就是从传统当下活态与历史文化对接，从国家用乐的逻辑起点上下互动式地进行辨析，把握礼乐文化的阶段性意义和演化过程①，从非仪式用乐一脉的不断裂变看其独立性存在，在国家体制下由官属乐人编织以成硕大的网，成就了中国音乐文化的引领性存在。

一部中国音乐文化史，实际上是中国礼乐文明史，在礼乐观念下，礼乐形态与“合礼乐”的俗乐形态，都被统于礼乐文明之中。总之，先哲们制定的规章就是要使社会和谐有序，礼乐文化在其中有着重要的作用。传统在延续，这恰恰是我们能够触摸和感知的道理。在山东菏泽的一处丧礼现场，当孝子贤孙随凄清的乐声向先人的灵柩叩首，我向一位同去考察、尊敬的长者递了一个眼神讲道：“墙边的那一溜老太太是今天丧礼仪式的评价群体。”老先生一愣，恍然：“给我和她们拍一张。”在山西多处丧礼现场，披麻戴孝的人群中多有童稚，他们浸润在传统文化之中。在陕西绥德丧礼现场，我们看到了来自清华大学和西安交大的博士和教授，他们孥妻执子，均缟素披麻。回到乡间是对传统的认同和坚守。这乐在制造着仪式氛围，难说

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第2期。

泪流满面的他们在“欣赏”音乐。这就是仪式用乐的社会功能性和使用功能性意义，当然也有教育功能。在剧场中，在礼俗中，我们从分散中去汲取整合，需反思：何以我们要将礼乐文明传统丢弃？恰恰是不懂得传统文化的深层内涵方会以“移风易俗”论将礼乐文化从乡规民约中祛除，先哲的后半句——“莫善于乐”。将乐祛除，何以为传统？当下民间礼俗是历史上国家礼制的俗化显现，没有礼俗，则失去了传统音乐文化的生存空间，皮与毛的关系大家都懂，好比缺失木质部，只有笔芯的铅笔难以长久保存；没有了礼俗，我们到乡间社会考察中国传统音乐文化，看到的只是“天苍苍，野茫茫”。

研究中国音乐文化史，需要“宏观把握、微观研究”，缺失了宏观把握必存局限。我们以制度把握国家意义，从礼乐和俗乐两条主导脉络整体把握，将当下民间礼俗用乐活态与音乐文化大传统相接，认知乐文化的功能性意义，从乐人和音乐本体的视角梳理中国传统音乐文化的发展，有了一些学术进展，但毕竟还仅仅是以新学术理念研究的初始，随着研究的深入会有更多问题被揭示和等待解决。

上海音乐出版社旨在弘扬传统文化，敏锐把握学术趋势，意在夯实学术理念，倾力支持学术著作出版，令人钦敬。2016 年 9 月我们的团队与上海音乐出版社以《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》签订出版合同。2018 年夏，由出版社将本丛书申报入选“‘十三五’国家重点出版物出版规划项目”，再后又入选“2019 年度国家出版基金项目”，我们深感荣幸。这一切与上音社的积极推动密不可分。出版社与我协商，决定面向音乐学界开放式设计本丛书第二辑，这无疑是大好事！愿音乐学界多领域学者携手，对中国音乐文化史“群起而攻之”，推动学术进步，共同探讨中国传统“大乐学”的特色构成与深层内涵。回归历史语境，将中国音乐文化历史脉络和体系化构成清晰展现。

目　录

总　序　/项　阳 1

绪　论　/1

一、百年来的大曲研究：诠释与思考　/1

二、音乐制度·用乐功能·音乐本体：大曲研究新视野　/19

三、大曲之名出现的历史原因探析　/21

四、概念界定　/37

第一章　击石拊石、百兽率舞：大曲前形态　/39

第一节　上古乐舞的发展　/41

一、原始初民时期的乐舞　/41

二、氏族联盟时期的乐舞　/42

三、夏、商时期的乐舞　/46

第二节　上古乐舞的特征　/48

一、乐舞的音乐结构体制　/49

二、乐舞的表现形态　/50

三、乐舞的承载方式　/51

第三节　上古乐舞的功能　/53

一、实用功能　/53

二、祭祀功能　/54

三、审美功能　/57

小　结　/58

第二章　制礼作乐、躬著雅颂：礼乐大曲之形成　/59

第一节　制礼作乐与礼乐大曲的形成　/59

一、制礼作乐　/60

二、礼乐大曲的形成　/63

第二节　《大武》——礼乐大曲的个案研究　/65

一、《大武》的音乐体制　/66

二、《大武》乐章的歌辞　/69

三、《大武》的表演形态　/71

四、《大武》的用乐功能　/72

五、《大武》的承载群体　/73

第三节　《诗经》和《楚辞》大曲结构基因稽考　/75

一、《诗经》音乐体制　/75

二、《楚辞》音乐体制　/80

第四节　音乐结构术语“乱”的解读　/84

一、“乱”研究之评述　/84

二、“乱”之新解　/91

第五节　金石乐悬，礼俗兼用：礼乐大曲与世俗礼乐及新声俗乐的交融　/98

一、礼乐大曲与世俗礼乐的交融　/99

二、礼乐大曲与世俗新声的交融　/102

小　结　/107

第三章　叩钟调磬、女乐罗些：俗乐大曲之彰显　/108

第一节　汉魏南北朝时期礼乐大曲钩沉　/109

一、两汉时期的礼乐大曲　/110

二、魏晋时期的礼乐大曲　/112

三、南朝时期的礼乐大曲 /116
四、北朝时期的礼乐大曲 /117
第二节 魏晋俗乐大曲的音乐结构体制 /120
一、魏晋俗乐大曲结构术语考释之一——艳 /122
二、魏晋俗乐大曲结构术语考释之二——解 /127
三、魏晋俗乐大曲结构术语考释之三——“趋”或“乱” /133
第三节 魏晋俗乐大曲的乐器组合形态 /137
第四节 魏晋俗乐大曲形成的历史渊源 /147
一、魏晋俗乐大曲与楚声 /147
二、魏晋俗乐大曲与礼乐大曲和《诗经》音乐结构体制的关系 /149
第五节 魏晋俗乐大曲的承载机构 /158
一、魏晋时期 /158
二、南朝时期 /161
三、北朝时期 /162
第六节 魏晋俗乐大曲的承载群体 /165
一、魏晋俗乐大曲承载群体的构成 /165
二、魏晋俗乐大曲承载主体研究 /167
第七节 魏晋俗乐大曲在南北朝的流传 /184
一、魏晋俗乐大曲在南朝的流传 /184
二、魏晋俗乐大曲在北朝的流传 /189
小 结 /193

第四章 东西交融、兼容并蓄：礼、俗大曲之交响 /195
第一节 从唐代的礼乐制度看礼乐大曲的彰显 /195
一、唐代成熟的礼乐制度 /196
二、唐代礼乐大曲的彰显 /198
第二节 唐俗乐大曲的结构及其形成 /216
第三节 唐代大曲的承载机构 /224

一、礼乐大曲的承载机构 /225
二、俗乐大曲的承载机构 /228
三、礼、俗大曲兼掌的音乐机构 /238
第四节 唐俗乐大曲的传承和传播 /240
一、唐俗乐大曲体系内传承 /242
二、唐俗乐大曲面向社会传播 /251
小 结 /255

第五章 式遵旧典、容有新变：大曲发展新趋势 /257
第一节 礼乐大曲的继承与发展 /258
一、礼乐大曲的继承 /258
二、礼乐大曲的新发展 /263
第二节 宋俗乐大曲本体研究 /268
一、宋俗乐大曲的结构体制 /269
二、宋俗乐大曲的宫调 /272
三、宋俗乐大曲的歌辞 /273
四、宋俗乐大曲的乐器组合 /278
第三节 宋代大曲的承载机构 /281
一、宋礼乐大曲的承载机构 /282
二、宋俗乐大曲的承载机构 /284
第四节 宋俗乐大曲向多种套曲体音声形式演化 /296
一、从乐人技艺层面探讨大曲向宋金杂剧的演化 /297
二、从“音乐结构体制”层面探讨大曲向唱赚、诸宫调、北曲套数、南戏的演化 /304
三、从结构思维层面探讨大曲向板式变化体的演化 /324
小 结 /328

第六章　当下大曲遗存的个案研究
——以《工尺谱集成》和《器乐曲集成》为考察对象　/330
一、《工尺谱集成》和《器乐曲集成》中套曲情况述略　/331
二、器乐套曲体制的形成　/339
小　结　/344

结　语　/345

附　录　/350

图表索引　/353

参考文献　/354

后　记　/370

绪　论

大曲是我国音乐文化史研究中最受关注的“音乐事象”之一，清宣统元年（1909）王国维撰《唐宋大曲考》，此后的百余年来，学界给予大曲极大的关注，并对其进行了深入的研究。本书在前人研究成果基础上，以音乐制度、用乐功能为视角，按礼、俗两条脉，分别从结构体制、音乐机构、承载群体等层面对大曲进行全面深入的探讨，拓宽了大曲研究的视野，揭示了大曲动态演化的意义。

一、百年来的大曲研究：诠释与思考

近代学者对大曲之研究，最早可追溯至清宣统元年王国维所著的《唐宋大曲考》，该书使大曲挤入学术之林，开启了大曲研究之门。由于大曲在其发展过程中不断汲取舞蹈、文学、器乐、表演等他种艺术丰富自己，同时又不断影响这些艺术的形成和发展，近百年来，不同学科领域的学者从不同的角度和层面对大曲进行过深入的研究。就其研究侧重点而言，主要涉及以下五个方面：

（一）大曲考证研究

对大曲进行考证，历来是大曲研究的重要层面之一。就该类研究成果的研究方法而言：

首先，通过爬梳文献考证大曲的创作时间、创作者、宫调和表演形态。如李素英《〈唐宋大曲考〉拾遗》[①]、冒广生《倾杯考》[②]、丘琼荪《柘枝考》[③]、杨荫浏《〈霓裳羽衣曲〉考》[④]、秦序《唐玄宗是〈霓裳羽衣曲〉的作者吗？——

① 李素英：《〈唐宋大曲考〉拾遗》，《文学》（第二卷）1934年第6期，第1096—1103页。
② 冒广生：《倾杯考》，《同声月刊》（第二卷）1942年第3期，第23—46页。
③ 丘琼荪：《柘枝考》，《民族音乐研究论文集》（三），北京：音乐出版社，1958年，第21—39页。
④ 杨荫浏：《〈霓裳羽衣曲〉考》，《人民音乐》1962年第4期，第29—32页。

〈霓裳曲〉新探之一》[1] 等。

其次，结合文献和民间活态遗存，通过“曲调考证”的方法对大曲进行研究。如黄翔鹏的《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》[2]《两宋胡夷里巷遗音初探》[3]《人间觅宝——北宋龟兹部〈舞春风〉大曲残存音乐的下落》[4]《大曲两种——唐宋遗音研究》（上、中、下）[5] 等多篇论文，从社会的历史变革、音乐的文化形态及乐调的形态学方面，对《甘州》《舞春风》等大曲做了系统的研究。这是黄先生将“曲调考证”作为新辟的学术领域，欲建立“有声的中国古代音乐史”的具体研究和努力。

再者，运用文献、出土文物和音乐图像相结合的方法对大曲进行考证。如廖奔《宋辽金大曲图考》[6]《广元南宋墓杂剧、大曲石刻考》[7]、冯健《四川泸州宋墓杂剧、大曲石刻考》[8]、高德祥《敦煌壁画的〈鸟歌万岁乐〉》[9] 等。

以上对大曲进行的考证主要集中于《霓裳羽衣曲》《凉州》《破阵乐》《伊州》等少数几首大曲。姑且把各类著作不算，仅就专题论文而言，据笔者不完全统计，有三十八篇，其中，考证《霓裳羽衣曲》的有十三篇，考证《凉州》的有六篇。可见，大曲考证研究的论文数量虽多，但考证对象涉及面尚不够广泛。

（二）大曲组织结构的研究

学界关于大曲组织结构的研究成果较多，大体表现在三方面：

其一，从微观层面研究大曲的结构术语。如杨荫浏《说“乱”及其他》[10]、王德埙《释“鞔”》[11]、郑祖襄《“艳”“乱”“趋”音乐溯源》[12]、褚历《汉魏

---

① 秦序：《唐玄宗是〈霓裳羽衣曲〉的作者吗？——〈霓裳曲〉新探之一》，《中国音乐学》1987年第4期，第99—107页。

② 黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，《文艺研究》1989年第4期，第101—106页。

③ 黄翔鹏：《两宋胡夷里巷遗音初探》，《中国文化》1991年第4期，第148—156页。

④ 黄翔鹏：《人间觅宝——北宋龟兹部〈舞春风〉大曲残存音乐的下落》，《黄翔鹏文存》（上卷），济南：山东文艺出版社，2007年，第525—529页。

⑤ 黄翔鹏：《大曲两种——唐宋遗音研究》（上、中、下），《中国音乐学》2010年第3期，第117—128页；2010年第4期，第36—43页；2011年第1期，第5—14页。

⑥ 廖奔：《宋辽金大曲图考》，《中国历史文物》2003年第3期，第45—53+96页。

⑦ 廖奔：《广元南宋墓杂剧、大曲石刻考》，《文物》1986年第12期，第25—35页。

⑧ 冯健：《四川泸州宋墓杂剧、大曲石刻考》，《四川文物》2009年第6期，第68—71+76页。

⑨ 高德祥：《敦煌壁画的〈鸟歌万岁乐〉》，《中国音乐》1991年第1期，第28—30页。

⑩ 杨荫浏，吴钊：《说“乱”及其他》，《人民音乐》1963年第1期，第24—27+32页。

⑪ 王德埙：《释“鞔”》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）1989年第1期，第60页。

⑫ 郑祖襄：《“艳”“乱”“趋”音乐溯源》，《音乐探索》1990年第3期，第10—12页。

“解”与隋唐“解”辨异》[1]等。

其二，从中观层面研究某一首或几首大曲的结构。如叶栋《唐大曲曲式结构》[2]从段式、句式、落音、乐节四个层面对《仁智要录》筝谱中《春莺啭》《皇帝破阵乐》《团乱旋》《苏合香》四首大曲的曲式结构做了详细的分析，以图表的形式呈现每一首大曲的曲式结构图，并对唐大曲的结构规律进行了总结。金建民《隋唐时期的燕乐与大曲》[3]通过已解译的乐谱对康国乐、疏勒乐、高昌乐等几首西域大曲的曲式结构进行了研究。

其三，从宏观层面对魏晋大曲、隋唐大曲和宋大曲结构进行类型化研究。如杨洁《汉魏、隋唐大曲结构及其差异性的研究》[4]将汉魏大曲和隋唐大曲的结构进行比照，不仅揭示它们之间的差异性，而且还从历史文化背景和音乐文化交流上对出现差异性的原因进行了阐释。赵复泉《唐代大曲结构辨》[5]对唐大曲的结构图示进行了深度解读，把唐大曲的产生基础及其构成原则归结为中国传统文化中的阴阳无极一体运动。王小盾《唐大曲及其基本结构类型》认为，唐代有三种不同结构类型的大曲，分别是由歌曲、舞曲和解曲编组的十部伎大曲，由数支舞曲编组的二部伎大曲，由散序、中序和破等部分编组的教坊大曲，并指出：“把大曲简单理解为器乐曲、歌曲、舞曲的相加，或者一概理解为散序、中序、破、急这样的一个图式，不免有以偏概全之嫌。因此，我们毋宁把唐大曲的体制描写为一个三段式：散拍器乐曲或歌舞曲——缓拍器乐曲或歌舞曲——促拍器乐曲或歌舞曲。”[6]虽然此观点为人们全面把握唐大曲组织结构提出了新的视角和思路，但将“部伎”乐视为大曲值得辨析。

综观上述研究成果：从研究方法上看，或是用训诂学的方法对结构术语进行考证，或是通过图表排比揭示大曲的多种形态和不同种大曲具有的独特结构，或是通过译解乐谱分析研究某一首大曲的结构，抑或是从历史文化背景和文化审美角度对大曲结构进行人文阐释；从研究所得结论看，学界普遍认为大曲是歌、

① 褚历：《汉魏“解”与隋唐“解”辨异》，《中央音乐学院学报》1990年第1期，第76—79页。
② 叶栋：《唐大曲曲式结构》，《中国音乐学》1989年第3期，第43—64页。
③ 金建民：《隋唐时期的燕乐与大曲》，《中国音乐》1993年第3期，第38—41页。
④ 杨洁：《汉魏、隋唐大曲结构及其差异性的研究》，河南大学2007届硕士学位论文。
⑤ 赵复泉：《唐代大曲结构辨》，《中国音乐学》1991年第4期，第26—34页。
⑥ 王小盾：《唐大曲及其基本结构类型》，《中国音乐学》1988年第2期，第26—36页。

舞、乐三位一体的综合性表演艺术，唐、宋大曲的结构可以分为散序、中序和破三部分。

（三）大曲与他种艺术关系研究

1. 大曲与诗、词关系研究

近人从音乐角度研究中国文学，直至“音乐的文学”[①]“声诗”[②]“歌诗”[③]等概念的提出，是中国文学史研究趋势之一。但具体从“大曲”的角度研究诗、词等文学形态的学者为数并不多，徐嘉瑞、阴法鲁、刘尧民等堪为二十世纪三四十年代开此研究领域先河的学者。

徐嘉瑞作为中国现代文化史上的重要人物，研究范围涉及民间文艺、文学史、戏剧等多个领域，在其1936年出版的文学史专著《近古文学概论》第三编“词史”中，专辟“大曲”章节，对大曲的组织结构、大曲的乐器，以及大曲与戏剧、杂剧、队舞和词的关系进行了广泛研究。关于大曲与词的关系，作者认为：宋大曲原本无词，是独立之音乐，后世“类从简省”，取其调以填词，故词由此而形成。[④]另，作者先谈大曲，后论词，从撰述体例看，其思想已明，即从发生学意义上将大曲视为词体产生及演变的根本渊源。

《词与唐宋大曲之关系》是1942年阴法鲁在北京大学文科研究所攻读硕士学位时的毕业论文，该文是近代词学研究史上第一篇明确以“词与唐宋大曲关系”为研究对象的专论，实为以此视角研究词学的拓荒之作！关于大曲如何演变为词调，作者认为是宋时“大曲摘遍之法盛行”之故，并对演变为同名词调的二十五

---

① 朱谦之在1925年出版的《音乐的文学小史》中提出“文学起源于音乐的观念”，并探讨了“中国文学与音乐之关系”“平民文学与音乐文学”等相关论题。1935年，作者将前著拓展，出版《中国音乐文学史》，正式以“音乐文学”之名探讨中国音乐与文学之关系。1926年，胡云翼在《宋词研究》中提出“凡是与音乐结合关系而产生的文学，便是音乐的文学，便是有价值的文学”。（中华书局，1926年，第5—6页）

② 任半塘认为：“声诗以其特点齐言体与唐曲子及大曲内之杂言体对立，尚须不混于历史上前面所有六朝乐府内之齐言及后面所有宋词内之齐言。”并提出“唐声诗学”这一概念（《唐声诗》（上），上海古籍出版社，2006年版，第1页）。王小盾在杨晓霭《宋声诗研究·序》中对“声诗”和“声诗学”有进一步阐述，他认为“‘声诗’有广狭二义。广义的‘声诗’指‘有声之诗’。即古所谓‘乐章’；狭义的‘声诗’则指‘诗而声之’，即按采诗入唱方式配乐的歌辞。前者的对立概念是徒诗，后者的对立概念则是按因声度词之法创作的‘曲子辞’”。（中华书局，2008年）

③ 任半塘在《唐声诗》中将“声诗”与“歌诗”作区分时认为“‘歌诗’仅用肉声，不包含乐器之声，其义较狭”（第10页）。赵敏俐在《中国古代歌诗研究——从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》一书的“导论”中对任氏的观点提出质疑，他认为“歌诗就是指中国古代可以歌唱的诗，也包括可以入乐入舞的诗”，“无论是从历史的既定事实还是从概念的明确方面讲，‘歌诗’都是比‘声诗’更好的名称”。（北京大学出版社，2005年，第43—46页）

④ 马曜：《徐嘉瑞全集》卷一，昆明：晨光出版社，2008年，第141页。

首大曲，从渊源、组织结构、本事等方面进行了详细的考证。

刘尧民《词与音乐》与阴法鲁《词与唐宋大曲之关系》为同时期著作，与阴氏专论词与唐宋大曲关系不同，刘氏从音乐与诗歌之关系切入，重在勾勒词形成轨迹，揭示词的艺术特色以及音乐对词的形成、发展产生的影响。该书有相当的篇幅论述大曲与诗、词之关系，譬如，作者认为："大曲的组织虽比小令繁长，也不啻是由若干小令组成。所以唐时的大曲，每一遍也是杂取各家的绝句去合乐，因为绝句的形式和遍数的音数很接近的原故"，"大曲用来抒情，又有两种办法。一种即是'摘遍'的办法，即如《伊州摘遍》《薄媚摘遍》，……另一种是就各大曲的本宫调里来制抒情小令的，……即如《伊州令》《石州令》《石州慢》《石州引》等类是也"。①

以上三位学者将大曲与词的关系置于词史发展、演变的背景下进行研究，为以往研究词史者所不及，同时也为后世学者研究中国词史、音乐文学史开拓了一条新门径。筚路蓝缕之功不可没！

中华人民共和国成立后，任半塘、王昆吾等人对唐大曲与诗词关系的研究，可看作是对该领域研究的拓展。较以往学者多研究宋大曲与词的关系不同，任半塘、王昆吾侧重唐大曲与诗的关系。他们的研究虽各有侧重，但均将大曲置于音乐文学发展史背景下进行，这既开拓了音乐文学研究的新局面，也丰富了大曲的研究体系。

任半塘在《教坊记笺订·唐代"音乐文艺"研究发凡》中说："凡结合音乐之词章与技艺，兹简称曰'音乐文艺'，订为此项研究之对象。"②作为与音乐结合之词章的唐代歌辞，自是其"唐艺发微"研究体系之组成部分。正是缘于此，遂有《敦煌曲初探》《教坊记笺订》《唐声诗》《敦煌歌辞总编》《隋唐五代燕乐杂言歌辞总集》等著述相继问世。大曲，按任先生的观点言之，乃皆有词有舞之文艺形式，"齐言入大曲，杂言，亦入大曲"③，"（大曲）曲辞从三言至七言皆有，以作五、七言者为多，作长短句者亦有之"。④任先生关于大曲与"声诗"关系之观点，简而言之，即"大曲借用声诗之辞，声诗摘取大曲之调"。⑤王昆吾承其师

① 刘尧民：《词与音乐》，昆明：云南人民出版社，1982年，第39页，292页。
② 任半塘：《教坊记笺订》，北京：中华书局，1962年。
③ 任二北：《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1955年，第41页。
④ 任半塘：《教坊记笺订》，第148页。
⑤ 任半塘：《唐声诗》（上），第330—336页。

遗绪，撰《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，对大曲的曲辞和音乐体制有新的阐发，他认为："早期大曲辞不仅常常采用杂言形式，不仅是撰辞作品而非集辞作品，而且吻合大曲音乐舞蹈的主题，富有表演性和情节性。"①

这些观点均能促使我们对大曲与诗词关系做进一步思考与研究。

2. 大曲与戏曲关系研究

大曲与戏曲关系甚为紧密，历来为音乐学界和戏曲界研究之重要领域。总体而言，音乐学界多以"曲"本位进行研究，关注大曲对戏曲音乐结构和体制的影响；戏曲界多以"歌舞"本位进行研究，关注大曲对戏曲音乐、剧词、角色、表演体制等方面的影响；文史界也不乏有学者探讨大曲与戏曲之间的关系。

王国维是中国戏曲史的开山学者，对于大曲与杂剧的关系，他认为："现存大曲，皆为叙事体，而非代言体。即有故事，要亦为歌舞戏之一种，未足以当戏曲之名也"，"南宋杂剧，殆多以歌曲演之，与第二章所载滑稽戏迥异。其用大曲、法曲、诸宫调者，则曲之片数颇多，以敷衍一故事，自觉不难"。②正是基于此认识，王国维在近代戏曲研究史上首次对戏曲概念进行了界定，提出了"戏曲者，谓以歌舞演故事也"③这一影响深远的论断。

被誉为"曲学之能辨章得失，明示条例，成一家之言，导后来先路"④的一代戏曲大师吴梅，对古典诗、文、词、曲研究精深，他指出："元剧在曲牌、节奏、速度及曲体上受到宋大曲的影响，元剧就是宋朝的大曲变成的。"⑤

郑振铎的《中国俗文学史》是一部具有开创性和奠基性的俗文学史，书中指出："在'杂剧'词中，大约与'大曲'为最多，实际上恐怕最大多数是歌词，而不是什么戏剧性的东西"，"所谓'杂剧'，还是所谓'杂歌舞戏'的总称。其中最大多数的杂剧当然是纯正所谓'大曲舞'者是。大曲舞是用'大曲'的调子，以

---

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局，1996年，第197页。

② 王国维：《宋元戏曲史》，第520页，第533—534页。

③ 王国维：《戏曲考原》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（近代篇 第二集），合肥：黄山书社，2008年，第632页。

④ 段天炯：《吴霜崖先生在现代中国文学界》（原载《时事新报》，1939年4月16日），王卫民编：《吴梅和他的世界》，石家庄：河北教育出版社，2002年，第163页。

⑤ 吴梅：《元剧研究》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（近代篇 第三集），第535页。

歌舞表演出一件故事，或滑稽的装扮的”。[1] 显然，作者认为宋金“杂剧”与“大曲舞”在剧词和表演形态方面并无本质区分，它们只是称谓不同而已。

胡忌与郑氏观点类似，他认为：“宋代有以大曲叙事的歌舞演出，这类歌舞的上演在舞蹈方面并没有脱出固定节次的范围，不过在曲词中可以任意述说某一故事的轮廓罢了。或许这类歌舞在当时也是称为‘杂剧’的缘故，所以《武林旧事》的‘官本杂剧’目中就把它记录下来了。”[2]

与以上学者观点类似的著述还有刘永济《宋代歌舞剧曲录要》、周贻白《中国戏剧史长编》等。需要指出的是，周贻白不仅肯定了大曲与戏剧的关系，强调了大曲“多遍”体制是南北曲套数的先声，而且从大曲辞和脚色的角度揭示了大曲对戏剧的影响[3]，这是大曲与戏剧关系研究的进一步深化。

关于从脚色的角度研究大曲与戏剧关系，刘晓明《杂剧形成史》有更具体的阐述，他认为：“宋杂剧由谐剧转变为官本杂剧段数的戏曲，旦脚（即擅长歌唱的演员）起了至关重要的作用，而‘旦’主要来自大曲中歌舞兼备的‘但儿’，因此，当将‘曲’与‘剧’结合时，大曲便成为顺理成章的首选之‘曲’，这种大曲是比较适合旦脚表演的。”[4] 这是从乐妓擅长歌舞表演的技艺层面将大曲与杂剧进行了接通。换言之，不论是大曲的表演者“乐妓”，还是杂剧的表演者“旦”，其在技艺层面是相通的，正是这种技艺的相通性，为大曲演变为杂剧提供了便利。因为大曲也好，杂剧也罢，它们都是因“乐人”的表演而存在，“乐人”是这些音声技艺形式的“创承”主体。

关于大曲与套数的关系，李昌集虽然承认“大曲对北曲套数的形成具有重要的先驱作用”[5]，但认为大曲是上层社会文艺，大曲对北曲套数的影响不是直接的，而是通过民间勾栏、瓦舍等曲艺间接影响的观点，似有值得商榷和辨析之

① 郑振铎：《中国俗文学史》（下），长沙：商务印书馆，1938年，第1页，第24页。
② 胡忌：《宋金杂剧考》（订补本），北京：中华书局，2008年，第33页。
③ 周贻白：《中国戏剧史长编》，上海：上海书店出版社，2004年，第57页。
④ 刘晓明：《杂剧形成史》，北京：中华书局，2007年，第300页。
⑤ 李昌集：《中国古代散曲史》，上海：华东师范大学出版社，2007年，第38页。

处。因为从“乐籍体系”“地方教坊”[①] “轮值轮训制”[②]来看，大曲并非仅限于在宫廷表演，其通过乐籍制度下专业乐人群体的承载，在“地方教坊”机构的保障下，经由“体系内传承面向社会传播”[③]，在地方官府和民间表演均有传承。

杨荫浏被誉为是“我国民族音乐学和古代音乐史学研究中一位百科全书式的人物”[④]，他在探究音乐与他种艺术关系时多以音乐为本位进行探讨，关于大曲与戏曲的关系，他认为：

> 大曲之流变为戏曲，可以分为两个阶段。起初是大曲的曲调，给入配上了故事，而形成了大曲与杂剧并存的景象。……摘取大曲原来的曲调，去了原来的舞，而用戏剧来代替，存了音乐，失掉了舞，而新有了剧词，这是大曲流变的第一阶段。后来乐剧流行，选取曲调的范围更广，新的曲调时时创作起来，民间曲调时时经人采用。曲体之变化加多，原来遗留的大曲、曲破与法曲，不再被人全部依式应用，只被人割裂成了曲牌而零星选择应用；原来大曲的曲体，被人混合了其他曲体，自由临摹，片段有时像大曲，有时不像大曲，而不再应用大曲这一名称。旧有的大曲材料分化，大曲的形式融化在新的曲调里边，这是大曲流变的第二阶段。[⑤]

这种观点在其《中国古代音乐史稿》中有进一步的延续和体现，书中指出：“杂剧吸收歌舞大曲音乐，是非常明显的。唐代有《六么》歌舞大曲，宋代有《崔护六么》《莺莺六么》等杂剧；……一个作品非但仅仅可以采用一个大曲的音乐因素，如上述《崔护六么》等那样，它也可以把大曲的音乐因素和其他曲调一并运用；一个大曲的音乐，非但可以成套地采用，也可以拆开成单体曲牌，灵活运用，

---

① “乐籍体系”与“地方教坊”两个概念源于项阳《山西乐户研究》中的乐籍制度研究，郭威对此有进一步探讨，他认为：“乐籍体系”，核心概念是指随乐籍制度产生与不断完善而逐渐形成的，由宫廷与各级地方官方组织构成的，以轮值轮训制为核心动力，以国家制度为外部保障的音声技艺“创承”（创造、传承）与传播机制；“地方教坊”大体可作为唐以降地方官府音乐机构的通称（详见郭威：《曲子的发生学意义》，台湾：学生书局，2013年，第21页，第109页）。

② 项阳：《“轮值轮训制”——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期，第11—20页。

③ 项阳：《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》，《中国音乐》2008年第3期，第4页。

④ 秦序：《杨荫浏先生在音乐文学史研究方面的若干重要贡献》，《中国音乐》1999年第4期，第4—7页。

⑤ 杨荫浏：《中国音乐史纲》，上海：万叶书店，1952年，第217—218页。

与其他曲调联接起来，形成种种新的结构形式，以符合于处理新内容的要求。”①

付洁认为：“大曲对戏曲的形成有一种强大的催生作用。正是在大曲一步步的引导和推动下，正是在大曲‘母体’般的孕育和培养中，杂剧才得以最终形成与普及在宋代。大曲不仅作为‘母体’，孕育了诸多杂剧剧目（或金院本名目），并且也使自己的生命在杂剧的发展中获得了有效的延续。”②付洁将同时兼具大曲和杂剧两种艺术形式特征的南宋大曲，称之为“杂剧大曲”，将大曲视之为杂剧形成和发展的“母体”，观点颇为新颖！

韩启超认为：“隋唐歌舞大曲曲式庞大、节奏复杂，拥有丰富的结构功能，灵活的乐、歌、舞结合方式。其乐律、美学、技法的成熟，尤其是在音乐上体现出来的联曲体结构和变奏技法，对宋杂剧和后世戏曲音乐两种体制的形成，产生了重要影响。而从宋元杂剧、南戏中运用诸多歌舞大曲音乐来看，隋唐歌舞大曲音乐已经构建了宋元戏曲音乐的基本形态。”③韩文强调“音乐变革引领了戏曲的变革，音乐变革是戏曲代继发展的直接原因”，④认为大曲对戏曲发展具有核心作用和引领作用，这是对杨荫浏音乐本位研究理念的继承和拓展。

综上可知，学界普遍认为，大曲对戏曲的影响主要表现在曲调的来源、套曲的结构、歌舞的表演形态、音乐的技艺形式、角色的表演体制等几个方面。具体而言，这些影响是通过宋大曲来体现的，因为虽然代言体尚未出现，宋大曲在技艺层面保留了歌舞表演的痕迹，依然属于歌舞戏，不能算真正之戏曲，但已属于广义上的杂剧。诚如王宁所言，“宋金时期的杂剧，本就有广义和狭义之别。广义地讲，它不仅包括了当时流行的‘杂戏’，还包括一些接近大曲、法曲类的歌舞表演，有时还包含‘说唱’技艺”。⑤

3. 大曲与诸宫调关系研究

诸宫调是流行于宋、金、元时期的大型说唱艺术，其与大曲之关系亦密切。杨荫浏认为：“非但杂剧吸收了歌舞大曲音乐因素，诸宫调等说唱音乐，也曾吸收

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），北京：人民音乐出版社，1981年，第349—350页。
② 付洁：《从歌舞大曲到“杂剧大曲”——唐宋文化转型中的音乐案例分析》，第58页。
③ 韩启超：《音乐在戏曲继替变革中的作用》，南京艺术学院2008届博士学位论文，第38页。
④ 韩启超：《音乐在戏曲继替变革中的作用》，第236页。
⑤ 王宁：《宋元乐妓与戏剧》，北京：中国戏剧出版社，2003年，第23页。

了歌舞大曲的因素。”[①]周贻白认为：“宋代大曲，较之唐代已显呈进步，盖不仅每段词句长短不同，最重要的一点是已经转入咏叙故事和人物的阶段。这情形，不但关系剧本书辞的进展，而且直接承其遗范者，即为说唱故事的‘诸宫调’‘唱赚’之类。”[②]杨荫浏强调两者在音乐性和抒情性上的关联，周贻白侧重它们在文学性和叙事性上的关联。

龙建国《诸宫调研究》对大曲与诸宫调之关系亦有阐述，他认为：

> 从形式特点看，诸宫调与大曲很不相同，但二者又存在不少的相似之处，即大曲对诸宫调产生过一定程度的影响。首先，二者都是用曲子词来演唱。……其次诸宫调有些曲调明显来自大曲。……第三，大曲的乐音运动的节奏是由散而慢，然后转快。从中序开始，由慢曲转急曲，“歇拍”变慢，“煞衮”拖长。……这与诸宫调的音乐结构相似：慢曲在前，近曲居中，急曲在后。……其四，《董西厢》卷五中有《仙吕调·六么实催》套曲。“实催”一词来自大曲。如此之多的相似之处，当是诸宫调对大曲艺术特点“借鉴”的结果。[③]

以上研究表明，大曲与诗、词、杂剧、诸宫调等艺术均有密切关系，或是表演形态、或是文辞句式、或为结构体制、或为曲调渊源，这正体现了大曲的“母体”意义。

（四）大曲与民间音乐关系研究

这类研究多集中于民间少数几个乐种，如西安鼓乐、福建南音、十二木卡姆等，研究方法是从结构体制上将民间乐种和唐大曲进行比较，发现它们之间的相似性，进而认为它们之间存在渊源关系，或称这些民间乐种是唐大曲之遗存。

最早认为西安鼓乐与唐大曲具有渊源关系的学者是被誉为“西安鼓乐泰斗”的李石根先生，他在《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》中将唐大曲与西安鼓乐《八拍坐乐全套》进行比较研究后认为：“西安鼓乐就是唐大曲最亲近的后代之一，而且

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第350页。
② 周贻白：《中国戏剧史长编》，第57页。
③ 龙建国：《诸宫调研究》，南昌：江西人民出版社，2003年，第154页。

在很大程度上继承了唐大曲的艺术传统。”[①] 其后，学者们在探究西安鼓乐与唐大曲关系时，虽然在研究角度上或有不同，但结论大多承袭李石根之说，可看作是对李石根观点的拓展和深化。例如，李明忠认为：“西安南集贤俗派鼓乐与隋唐燕乐大曲等古代音乐有着密切的血缘关系，或者说是较为直接的承传关系。”[②]

与李石根和李明忠两位从全套音乐结构上研究唐大曲与西安鼓乐的关系不同，吕洪静侧重从具体的音乐结构来研究它们之间的关系。她在《从〈西安鼓吹乐〉看唐宋大曲中“入破”二字的含义》[③]和《唐宋大曲的“入破”与西安鼓乐中“赚”的比较》两篇文章中将唐宋大曲的“入破”与西安鼓乐的“赚”进行了多方面比较研究后认为：“《西安鼓吹乐》‘坐乐’全套的套式中，不仅保留了唐、宋大曲中较完整的‘入破’曲段，显示着这个曲段的鲜明特点，而且还能充分说明‘入破’二字的原意，清清楚楚地表现出从‘入破’到‘出破’的完整的曲段音乐组合形态。”[④] 阴法鲁《西安鼓乐的几点启示》则从鼓在西安鼓乐与唐宋大曲中的作用和演奏手法具有相似性方面探讨它们之间的源流关系。[⑤]

其他有关西安鼓乐的研究均或多或少将其源头追溯至唐宋大曲，如孙婧《西安鼓乐的文化性质》[⑥]、冯亚兰《长安古乐的宫调和音阶》[⑦]、《探本求源——论长安古乐之“古”》[⑧]等。

福建南音历来被誉为是“中国传统音乐的活化石”，与西安鼓乐一样，许多学者对其溯流探源时，均认为其与唐宋大曲具有渊源关系。吕锤宽认为：“它（南音）蕴含了唐宋大曲、传踏、诸宫调的音乐结构，宋代的词乐，元明时期的南曲，以及明清以来的地方声腔与民歌小曲，是我国古代音乐与戏曲中极重要的资料。”[⑨] 王维真《汉唐大曲研究》辟有专门章节论述“南管乐中的大曲形式”，在承袭吕氏观点的基础上，又有具体深入的阐发。[⑩]

---

① 李石根：《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》，《音乐研究》1980年第3期，第35页。
② 李明忠：《西安俗派鼓乐与隋唐燕乐大曲》，《中国音乐》1987年第2期，第31页。
③ 吕洪静：《从〈西安鼓吹乐〉看唐宋大曲中“入破”二字的含义》，《音乐探索》1990年第4期，第34—36页。
④ 吕洪静：《唐宋大曲的“入破”与西安鼓乐中“赚”的比较》，《音乐艺术》1994年第4期，第4页。
⑤ 阴法鲁：《西安鼓乐的几点启示》，《阴法鲁学术论文集》，北京：中华书局，2008年，第403页。
⑥ 孙婧：《西安鼓乐的文化性质》，《交响》2006年第2期，第29—32页。
⑦ 冯亚兰：《长安古乐的宫调及音阶》，《交响》1989年第3期，第34—41页。
⑧ 冯亚兰：《探本穷源——论长安古乐之“古”》，《交响》2005年第2期，第10—15页。
⑨ 吕锤宽：《南管记谱法概论·前言》，台北：学艺出版社，1983年，第1页。
⑩ 王维真：《汉唐大曲研究》，台北：学艺出版社，1988年，第273—279页。

新疆维吾尔族十二木卡姆是集歌唱、器乐、舞蹈为一体的“综合性乐种”①，有不少研究维吾尔族木卡姆的学者发现，它与我国历史上的唐代大曲在表演形式、乐器组合、音乐结构等方面具有某些相似性，结合西域乐舞在隋唐时期广泛进入中原的史实，认为现今依然活跃在新疆地区的十二木卡姆是唐大曲与西域大曲的遗存。如关也维《木卡姆的形成及其发展——兼论维吾尔各种木卡姆》②、谷苞《〈龟兹乐〉与〈十二木卡姆〉》③、周吉《龟兹乐艺术特色初探》④等。

其他相关研究有：李来璋《一种源远流长的民族曲式结构——从“汉吹”的曲式结构谈起》⑤、林林《浅析辽宁鼓乐“汉曲”与唐代大曲的关系》⑥、田耀农《陕北礼俗音乐的考察与研究》⑦、黄中骏《湖北田歌套曲与古代大曲的曲体结构比较研究》⑧等。

此外，亦有学者认为某些宗教音乐在结构层面与古代歌舞大曲相似。例如，周振锡、史新民等人认为：“道教音乐的结构形式，与古代歌舞大曲的结构形式近似，尤以与唐宋大曲的结构对应关系更为明显。”⑨田青认为，天津佛乐团演奏的“《行道章》的结构完整，规模庞大，整首乐曲演奏需要二十一至二十三分钟，在规模与容量上与西方的交响曲相近，且完全符合唐大曲由‘散序’‘中序’‘破’三大部分组成的结构原则”。⑩

也有学者对上述研究提出质疑。金建民认为：“在目前还没有掌握有关唐大曲的可靠而又可信的史料，还没有一部既有可靠的古谱又有比较准确的译谱的唐大曲问世的情况下，论述和联系唐大曲的结构须格外慎重。”⑪孙星群从表演形式、音乐的结构、常用的调式和歌辞等方面把南音与唐大曲进行了比较后认为：“古老

---

① 王耀华，杜亚雄编著：《中国传统音乐概论》，福州：福建教育出版社，2006年，第77页。
② 关也维：《木卡姆的形成及其发展——兼论维吾尔各种木卡姆》，《新疆艺术》1982年第4期，第8—19页。
③ 谷苞：《〈龟兹乐〉与〈十二木卡姆〉》，《丝绸之路乐舞艺术》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1985年，第23—31页。
④ 周吉：《龟兹乐艺术特色初探》，《丝绸之路乐舞艺术》，第148—169页。
⑤ 李来璋：《一种源远流长的民族曲式结构——从“汉吹”的曲式结构谈起》，《中国音乐》1987年第1期，第39页。
⑥ 林林：《浅析辽宁鼓乐“汉曲”与唐代大曲的关系》，《乐府新声》2004年第1期，第22—25页。
⑦ 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005年，第225—226页。
⑧ 黄中骏：《湖北田歌套曲与古代大曲的曲体结构比较探究》，《中国音乐学》1986年第4期，第68—75页。
⑨ 周振锡，史新民等：《道教音乐》，北京：北京燕山出版社，1994年，第56—57页。
⑩ 田青：《禅与乐》，北京：文化艺术出版社，2012年，第212页。
⑪ 金建民：《唐大曲问题（外四题）》，《中央音乐学院学报》1986年第4期，第4页。

的福建南音保存有唐大曲的许多因素，这是历史的必然，但福建南音并非唐大曲。”[①] 褚历认为：“西安鼓乐和唐大曲在结构上存在着某些相似之处，但它们的表演形式、应用的场合、结构的布局存在着不同，所以它们之间的亲缘关系难以定论。”[②] 赵维平认为：“历史上的龟兹乐和新疆现存的十二木卡姆是两种不同的文化，它们不是一种文化发展的继续。导致这种文化断裂现象的根本原因是两种不共戴天的宗教间的仇杀。”[③]

可以看出，学界对大曲与某些民间音乐之间关系的认识尚存有分歧，其原因是研究者对大曲认识不同，进而影响对大曲与民间音乐之间关系的判断。相同之处在于，他们均侧重于从结构形态层面研究它们之间的关系，关注它们结构层面一致性和相通性的现象，没有阐释出现一致性和相通性的原因。

（五）大曲与法曲之关系、敦煌曲谱等相关研究

1. 魏晋大曲、隋唐大曲和宋大曲的综合研究

《宋书·乐志》所载十五首大曲，一直是文史界和音乐学界共同关注的重点，比较而言，文史界涉此研究者更多，学术成果也更丰富。丘琼荪《汉大曲管窥》[④]、曹道衡《相和歌与清商三调》[⑤]、逯钦立《“相和歌”曲调考》[⑥]、王小盾《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》[⑦]是较早涉此研究的文章，它们对《宋书·乐志》所载大曲的形成时间、组织结构、配辞特点、演唱方式等问题均进行了比较深入的研究，提出了一些深刻的见解。其中，逯文对“艳”“趋”“乱”“瑟调”的来源，以及“瑟调”与“大曲”之关系的考证和论述尤为缜密。各家研究分歧之处在于这些大曲产生和流行年代的判断：丘琼荪、任二北主汉说；逯钦立主晋宋之说；王小盾认为这些大曲是在魏晋时代产生的，理由是它的各项必要条件都成立于曹魏，并具体从三个方面阐述了大曲产生的条件，论证详实，观点具有较强说服力。

王维真《汉唐大曲研究》是汉唐大曲研究的专论，该著通过翔实的史料考证

---

① 孙星群：《福建南音与唐代〈大曲〉》，《交响》1989年第1期，第22页。
② 褚历：《西安鼓乐中坐乐全套的曲式结构》，《中央音乐学院学报》2005年第3期，第54—64页。
③ 赵维平：《历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆》，《音乐研究》1988年第3期，第55页。
④ 丘琼荪：《汉大曲管窥》，《中华文史论丛》（一），上海：上海古籍出版社，1962年，第189—209页。
⑤ 曹道衡：《相和歌与清商三调》，《中古文学史论文集》，北京：中华书局，1986年，第116—132页。
⑥ 逯钦立：《“相和歌”曲调考》，《文史》（第十四辑），北京：中华书局，1982年，第219—236页。
⑦ 王小盾：《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，《中国文化》1990年第3期，第147—156页。

并结合译解出的大曲曲调，对汉唐大曲的结构、汉唐大曲的演出、汉唐大曲之间的关系以及汉唐大曲与后世乐种的关系进行了全面的研究。作者在书中提出一些创见，例如：汉大曲是唐大曲的本源，它们在结构上具有类似性，在音乐上具有同源性，都是在清商乐基础上发展形成的；大曲的遗响至今还在昆腔、南音、西安鼓乐、古琴曲等音乐中有所保存；等等。王安潮《唐代大曲的历史与形态》[①]是唐大曲研究的专论，该著侧重对大曲音乐本体层面的研究，创造性地运用“句遍分析法”对日本所传大曲《春莺啭》《破阵乐》和敦煌乐谱中的《又慢曲子伊州》进行宏观和微观的分析，并对唐大曲的结构特点进行了总结。

目前关于宋大曲研究的专论相对较少，相关研究多散见于古代音乐史著作和大曲研究的论文。赵铮《宋代大曲研究》[②]是宋大曲研究的专论，该文创新之处在于对宋大曲的演唱形式进行了探讨，虽然相关结论的科学性和合理性尚待论证，但它对拓宽大曲研究的领域，努力还原宋大曲实际表演原貌进行的尝试，能给人以启示。

2. 大曲与法曲关系研究

大曲与法曲之关系，学界多有争议，一说法曲是大曲之一种，一说法曲与大曲不能等同。

王国维认为：“所以谓之法曲者，以其隶于法曲部而不隶于教坊故，然由其体制观之，固与大曲无异也。”[③]这就是说，在音乐结构体制上，法曲与大曲并无二致，唯其隶属机构不同，而有不同称谓而已。阴法鲁的观点与王氏类同，他认为：“大曲之为梨园法部所演奏者，谓之‘法曲’。……法曲、曲破二者，虽与大曲异名，而实即大曲也。”[④]同样认为法曲是大曲之一种者尚有其他学者，譬如，杨荫浏认为：“大曲中有一部分叫法曲。法曲中的主要特点，就是在它的曲调和所用乐器方面，接近汉民族的清乐。”[⑤]伍国栋认为：“法曲是与宗教性内容和形式关联的大曲。”[⑥]等等。以上诸位学者虽都认为“法曲是大曲之一种”，但理由却

① 王安潮：《唐代大曲的历史与形态》，北京：中央音乐学院出版社，2011年。
② 赵铮：《宋代大曲研究》，首都师范大学2009届硕士学位论文。
③ 王国维：《唐宋大曲考》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（近代编 第二集），合肥：黄山书社，2008年，第700页。
④ 阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，北京：北京大学出版部，1948年，第24页。
⑤ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第221页。
⑥ 伍国栋：《中国音乐》，上海：上海外语教育出版社，1999年，第71页。

各异。王国维和阴法鲁从乐曲隶属的音乐机构考察得出此结论，杨荫浏、伍国栋分别从乐曲风格、音乐体裁和音乐题材三个方面做如是判断。

与上述观点不同的主要有李石根和吕洪静两位学者。李石根认为："法曲名，隋唐已有之，大曲一名，唐以前文献资料中却从未出现过。视法曲为大曲，显然是后人所为，"……因此"法曲不是大曲"①；吕洪静认为"'法曲'结构中包含'大曲''大乐'，而'大曲''大乐'结构绝不能替代'法曲'，两者泾渭分明，不应混淆"②，并撰文《宋时"法曲"音乐结构样式辨识及对人文关照的质疑》重申自己的观点——"法曲与大曲不能等同"③。

关于大曲与法曲的关系，邱琼荪与任半塘持折中的观点。邱琼荪认为："大曲中有法曲，有非法曲；而法曲中有大曲，有非大曲。大曲中之法曲以音乐立异，法曲中之大曲以遍数区分（遍数多，则其组织较为复杂，乃必然有事）。《霓裳羽衣》为大曲，因其有十二遍。亦为法曲，因其有雅淡的音节和特有的演奏风格。所以，法曲和大曲不是对立的，而是交叉的。"④任半塘认为："法曲或为小曲形式，或为大曲形式。法曲与胡乐区别在乐，小曲与大曲区别在体。唐之法曲，从不与大曲对立。"⑤较前两种观点，此说更为公允。

3. 敦煌曲谱和日本所传大曲谱的译解研究

二十世纪初，甘肃敦煌莫高窟发现了许多唐五代时的文物，其中一些佛教经卷背面抄录的共二十五首乐曲，即后来所谓的"敦煌乐谱"，吸引了中外各国多位学者的研究兴趣。这些曲谱经过多位学者几十年来艰辛的研究，解译工作已取得了较大成就。就解译出的这些曲子而言，目前学界除了在节奏上尚有分歧之外，对其旋律音高基本持认可态度，但关于这二十五首曲子究竟是一首大曲还是仅仅是一些单只曲子，学界有较大的分歧。向达、任二北、叶栋、金建民和关也维等人认为敦煌曲谱是大曲谱；陈应时、何昌林、席臻贯和赵晓生等人认为它们是单曲，它们组合在一起不符合唐大曲的结构原则，从而否定敦煌曲谱是大曲谱的观点。

除敦煌乐谱外，日本所存乐谱如《仁智要录》《三五要录》《博雅笛谱》和

① 李石根：《法曲辩》，《交响》2002年第2期，第29页。
② 吕洪静：《唐时大曲、法曲两分明》，《天籁》2000年第4期，第42页。
③ 吕洪静：《宋时"法曲"音乐结构样式辨识及对人文关照的质疑》，《交响》2004年第1期，第5—10页。
④ 丘琼荪：《燕乐探微》（遗著），隗芾辑补，上海：上海古籍出版社，2007年，第100页。
⑤ 任半塘：《教坊记笺订》，第147页。

《五弦琵琶谱》，也历来是学界研究关注的重点。叶栋、何昌林两位学者对这些乐谱进行了研究和解译，相继发表了数篇研究论文，如何昌林《天平琵琶谱之考、解、译》[①]《唐传日本〈五弦谱〉之译解研究》[②]，叶栋《唐传筝曲和唐声诗曲解译——兼论唐乐中的节奏节拍》[③]《唐传十三弦筝曲二十八首》[④]等，在他们译解的乐谱中有《春莺啭》《破阵乐》等大曲形式。值得一提的是，叶栋不仅把这些乐谱进行了解译，而且还将其中数十首器乐曲曲调填上了同名的诗句，并将它们付诸于音乐演奏实践，其努力还原“历史的声音”之创举甚为可贵！

4. 大曲历史源流研究

王国维认为，“大曲之名，虽见于沈约《宋书》，然赵宋大曲实出于唐大曲”，而“唐之大曲其始固出自边地，唯遍数甚多，与清乐中之大曲同，固名以大曲耳，实与沈约书中之大曲无涉也”[⑤]，其言下之意为唐宋大曲均出于边地。阴法鲁与王氏持相同观点，他认为“（唐大曲）最初皆由西域来，而继有仿造者也”，“大曲之皆为胡曲或属于胡曲性质，亦可以决矣”。[⑥]可见，王国维、阴法鲁均认为唐大曲源于西域，与魏晋大曲没有必然的渊源关系。虽然学界认同王国维、阴法鲁之说者较多，但持否定者亦有之。如杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中指出：“这种由器乐、声乐和舞蹈三者综合而成的大型相和歌曲式，已是将来唐代大曲之早期雏形。”[⑦]吴钊说：“清商乐中的‘大曲’，或称‘清商大曲’，它与相和大曲相比，又有新的发展。……这种曲式结构发展到后来，便是唐代大曲。”[⑧]

王誉声在《试谈唐宋“大曲”的源流》一文中认为：“大曲的发展过程大致可以分为四个发展阶段：一、萌芽与雏形期（西周至战国）；二、确立与发展期（秦、汉至南北朝）；三、鼎盛期（隋唐至北宋初）；四、衰落和转化期（北宋中期和南宋）。”[⑨]这是目前所见第一篇对大曲整个历史发展过程进行考察，并明确提

---

① 何昌林：《天平琵琶谱之考、解、译》，《音乐研究》1983年第3期，第36—54页。
② 何昌林：《唐传日本〈五弦谱〉之译解研究》（上、下），《交响》1983年第4期，第14—28页；1984年第1期，第41—46页。
③ 叶栋：《唐传筝曲和唐声诗曲解译——兼论唐乐中的节奏节拍》，《音乐艺术》1986年第3期，第1—17页。
④ 叶栋：《唐传十三弦筝曲二十八首》（上、下），《交响》1987年第2期，第20—31页；第3期，第18—30页。
⑤ 王国维：《唐宋大曲考》，第705—706页。
⑥ 阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，第22—23页。
⑦ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第145页。
⑧ 吴钊，刘东升：《中国音乐史略》（增订本），北京：人民音乐出版社，1993年，第58页。
⑨ 王誉声：《试谈唐宋“大曲”的源流》，《交响》1984年第3期，第19页。

出大曲发展“四阶段”的论文，只是作者未探讨大曲在宋元以降的衍化形态。

项阳认为，大曲在中原的演进经历了如下动态演化的过程：“西域以大曲为代表的各乐部为中原音乐文化注入了新鲜血液。导致中原大曲的结构产生了根本性的，甚至是革命性的变化”；“唐代歌、舞、乐三位一体，以序、破、急等结构合成的大曲形式，在宋代向套曲（或称联曲体）演化，并形成了套曲式大曲的式样，这是唐宋间大曲形式各自不同的重要标志。套曲式大曲这种形式自宋代形成之后，对中国中原地区的音乐产生了决定性影响。宋代以下直至清代，甚至民国期间，中国传统音乐文化中的大曲，基本上是套曲式大曲的面貌。换言之，套曲形式即是唐宋大曲的演化”。[①] 作者敏锐地触及百年来大曲研究从未涉及的领域——宋元以降直至民国期间的“大曲”，把大曲和套曲在本质属性上的一致性进行了有效的接通，观点新颖，意义深远。

数千年大曲发展之漫漫路遥，百余年大曲研究之煌煌学术，大曲研究成果不可谓不丰，但综观前辈时贤对大曲的诸多研究，尚有未涉及或涉及不深的领域，总体而言，有以下三个方面：

第一，对大曲“创承”主体的研究相对薄弱。大曲不是案头文学、案头艺术，它是表演艺术，具有时空特性。大曲是综合性艺术，其歌辞虽多由文人创作，但“乐”和“舞”主要由专业乐人群体完成，最终由乐人表演才得以传承和传播。大曲一旦脱离其专业乐人的“创承”主体，便沦为静态的案头文学而面临失传之局面。因此，从“音乐学，请把目光投向人”[②] 的角度研究大曲的“创承”主体，既是以往大曲研究在此方面之缺失，也是深入研究大曲，拓宽大曲研究领域所必需。

第二，忽略了大曲背后的制度文化，疏于对大曲承载机构进行系统的考察，缺乏功能性用乐理念的观照，未认识到乐籍制度对大曲“创承”的重要意义，从而影响了人们对大曲文化属性和“创承体系”的判断。例如，学界普遍认为大曲是上层社会文艺形态，其综合、复杂的艺术形式难以在宫廷外存在，这就把大曲的研究局限于一个相对狭小的领域，看不到大曲在全国范围内网络化的传承和传播。即使在

① 项阳，张欢：《大曲原生态遗存论纲》，《黄钟》2002年第2期，第30—36页。
② 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，《中国音乐学》1991年第2期，第16—21页。

上层空间领域对大曲形态的研究，也存在一些偏颇，只注意研究宫廷“燕乐大曲”，对《唐六典》所载“雅乐大曲”忽而不察，强调大曲的俗乐性质，忽视大曲具有礼的功能性。其根本原因是缺乏从制度层面、从功能性用乐角度研究大曲。

中国是礼乐之邦，乐文化是中国文化的典型形式和突出体现。早在上古西周时期，统治者们就制定了等级森严的礼乐制度，设置了掌管教习、表演乐舞的音乐机构——大司乐，北魏以降又逐渐形成“乐籍制度”。这些音乐制度是中国制度文化体系的重要组成部分，是国家从意识形态层面控制乐文化发展的具体手段，也是中国传统音乐文化发展的制度保障，它们对中国音乐的发展具有深远的影响。从某种意义上说，中国音乐文化的主脉即是制度音乐文化。因此，从音乐制度层面研究大曲，可以在更深的层面揭示大曲的“创承体系”和文化属性。

第三，学界对大曲的研究存在“言必称魏晋唐宋”“言必称歌舞乐”“言必称宫廷”的现象。举凡言大曲者，必将其在时代上与“魏晋唐宋”相连，在表演形态上与“歌舞乐”相系，在“创承”空间上把它限于宫墙之内。这种现象实际反映了大曲的研究理念存在局限性。从根本上而言，是由对大曲的理解存在“标准化、固定化、狭窄化”的现象所致，没有意识到大曲的发展是动态演化的过程，其在不同历史发展阶段具有不同的形态。如若不调整理念，转换视角，依然囿于学界旧说，我们则无法研究宋元以降大曲的多种衍化形式，宫廷之外大曲的广泛性存在，以及当下民间依然传承有序的大曲遗存。这些均是我们对大曲进行通盘思考时不可回避的问题，也是目前横亘在学界悬而未决而又鲜有人去解决的问题。

付洁认为：“从唐至北宋、南宋，大曲的发展经历了纯歌舞大曲时代、大曲与杂剧混生时代、杂剧大曲时代三个阶段。”[①]我们需要追问：宋元以降是什么大曲时代？大曲在明清时期直至当下是否湮没无闻、销声匿迹？虽然不乏有学者将唐宋大曲与当下依然存活的某些“民间”音乐进行同构，但仅仅集中于少数几个乐种，只是揭示了它们之间在音乐结构上具有相通性的现象，没有阐述它们出现相通性的原因，对《中国民族民间器乐曲集成》中收录的各种器乐套曲和被民间乐人称之为“大曲”的音乐以及明清时期将戏曲称为“大曲”的现象鲜有研究。

---

① 付洁：《从歌舞大曲到“杂剧大曲”——唐宋文化转型中的音乐案例分析》，中国艺术研究院2007届硕士学位论文，第57—58页。

综上可知，学界对大曲的研究虽已历时百年之久，取得了深入广泛的成就，但主要探讨大曲音乐本体层面的特征，对音乐本体之外的音乐制度、用乐功能尚未有涉猎。这给本书研究留下了探讨的空间。

二、音乐制度·用乐功能·音乐本体：大曲研究新视野

二十世纪二十年代末产生的法国“年鉴”学派，主张“整体史（总体史）”治史理念，其代表人物布罗代尔认为，历史问题不是孤立的、独立的，一切都相互联系、相互渗透，研究历史必须有整体意识，整体史是唯一真实的历史。①因此，他们致力于从长时段、多维度、多层面对社会进行整体研究，这种研究理念对于拓展史学研究对象，丰富史学研究体系影响极深。德国音乐史学家达尔豪斯认为：“音乐的历史（或者任何其他上层建筑现象的历史），如果写作时脱离普通历史，他就是一种无意义的抽象。根据马克思的论断，音乐是意识形态的一个部分，因而它没有其自身的历史，只有作为整体的社会才具有历史。……音乐史学家的写作只有在它并不局限于‘音乐’的历史时，才有权利宣称这是音乐的‘历史’。”②可见，西方音乐史学家也在逐渐树立“整体史”的研究理念。本书的研究对象“大曲”是综合性歌舞表演艺术，其由乐人与文人在互动中创作形成，经乐人在不同空间、不同场合表演得以传承与传播，并具有不同的用乐功能与意义指向。而在封建王权统治下，其创作与形成、传承与传播、发展与演化均受国家机构与制度的保障与规约，因此，孤立地研究大曲本体，显然不能揭示大曲文化之整体面貌，鉴于此，本书依音乐制度为纲、用乐功能为目、音乐本体为本的研究理念和论证体系，探讨大曲动态演化的意义。本书创新之处主要体现在：突破了以前大曲研究者只关注俗乐大曲曲目、曲名、结构名称考释等方面研究之局限，将礼乐大曲这一在历史上客观存在却被学界忽视的音乐形式纳入到大曲研究范畴；对大曲动态演化的礼、俗两条脉络，礼乐大曲与俗乐大曲间交流融合、互为张力的关系进行了全面梳理；对大曲的承载机构、承载群体、大曲的传承和传播机制、大曲的多种衍化形式，以及大曲在当下的遗存等问题进行了深入探究；拓宽了大曲研究的视野，让大曲回归到其整体

① 〔法〕布罗代尔：《法兰西的特性：空间与历史》，顾良，张泽乾译，北京：商务印书馆，1997年，第4页。
② 〔德〕卡尔·达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社，2006年，第184页。

性、全面性、丰富性、贯穿性存在的样态。

1. 音乐制度——大曲的“创承”机制

本书以“制度”为视角，对大曲在各历史时期的承载机构，大曲的“创承”群体进行梳理，以揭示大曲的“创承”机制和空间属性。就本书而言，礼乐制度、乐籍制度、音乐机构是大曲音乐制度的三个层面。

其一，礼乐制度。周公制礼作乐，以制度化的形式确立了礼乐在国家政治话语权力中的主体地位，也确立了礼乐大曲“国家在场”的意义。礼乐制度是礼乐大曲存在的基础，是礼乐大曲“创承”的制度保障体系。礼乐大曲的发展与礼乐制度具有重要关系。

其二，音乐机构。这是国家音乐政策得以实施在机构层面的保障。国家在宫廷以及宫廷之外各级政府设置音乐机构是为了对具体执行政策的群体进行管理和规范，使国家的政策得以有效实施。总体而言，自周代始，宫廷与诸侯国均有“有司”负责，汉至两晋有太常、乐府接续，其后则有太常、教坊以及王府、地方官府用乐机构；音乐机构与音乐性质相互依存、互为存在，礼乐大曲与俗乐大曲分别有相应的承载机构，其中各级地方官府用乐机构对大曲在宫廷外传承、传播具有重要的意义。

其三，乐籍制度。虽然音乐机构对大曲的传承、传播具有重要意义，但自乐籍制度建立以后，其不仅成为国家专业乐人群体来源的重要方式，也是大曲在技艺层面得以“创承”传播的重要保障。大曲，作为一种结构庞大、组织严密、对表演技艺要求高的音乐形式，其乐曲的创作和表演、乐人的教习和培训无疑都需要制度层面的保障，这个制度即在中国历史中存续了千百年的乐籍制度。大曲经过乐籍制度下专业乐人群体的创作和规范，经由乐人的轮值轮训，在乐籍体系内传承并面向社会传播，从而为大曲在宫廷、地方官府和民间的广泛存在以及大曲向他种艺术形态演化提供了可能。

2. 用乐功能——大曲的社会属性

功能即功用。从哲学层面来说，一切事物均处于无目的或有目的功能之中，但作为国家意识形态的文化，其理想状态是合统治阶层的目的性，具有“有目的”的功能，这种“目的”即是社会的有序性。对于有“礼乐之邦”之称的中国

而言，音乐文化的合目的性，音乐文化的功能性，尤为彰显。“中国传统乐文化，从其功用上认知其实就是两大类：礼乐与俗乐。中国传统乐文化是在礼乐与俗乐的互动中前行。”[①] 大曲在发展中虽有多种历史形态，但从功能性用乐理念来看，大体可以分为“礼乐大曲”和“俗乐大曲”两类，或者说大曲有“礼乐”和“俗乐”两方面的社会属性。

3. 音乐本体——大曲的动态演化

本书以音乐本体为视角，从音乐结构层面对大曲的概念进行重新解读，考察和辨析大曲与上古乐舞、宋元以降多种套曲体音声技艺形式之间的关系，并从大曲的本质属性探究不同形式大曲的外部形态和内在体制，揭示大曲发展、演化的历史轨迹。

“一代有一代之文学”[②]，“一代有一代之大曲”。我们对“大曲”的研究，也即阐幽发微、探赜索隐，探究不同时期大曲之间的动态演化关系，揭示“一代有一代之大曲”之面貌。这正是本书揭示的大曲动态演化的意义。

三、大曲之名出现的历史原因探析

一直以来，学界将“大曲”一词作为一个对大型歌舞音乐“约定俗成”之称谓来使用，很少有人去追问和探究，先秦已有大型的多段体乐舞，为什么先秦典籍没有出现“大曲”之名，而是迟至汉魏时期才出现？为什么会出现“大曲”之名，为什么用“大曲”而不是用“大乐”来指称大型歌舞音乐形态？笔者认为这与“乐”“曲”“大乐”和“大曲”在不同历史时期的音乐性质和文化内涵有关。下文试图通过对“乐”“曲”“大乐”的意义进行释读，以揭示“大曲”之名出现的历史成因。

（一）乐

众所知周，歌、舞、乐三位一体的混合艺术是世界各民族共有的原始艺术形式，中国亦如此。先秦典籍对远古氏族部落的乐舞多有记载，如伊耆氏之乐、阴康氏之乐、葛天氏之乐等，但以“乐”字作为对歌、舞、乐三位一体混合艺术的通称，在西周的文献中才出现，殷商甲骨卜辞中出现的“乐”字是地名之称。冯

---

① 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期，第3页。

② 王国维：《宋元戏曲史·序》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（近代篇 第二集），合肥：黄山书社，2008年，第476页。

洁轩认为，卜辞中地名之“乐”是乐舞之“乐”的假借，“乐”在商代是一种专门乐舞的称呼，而且是在社会上有着广泛影响、很具规模的重要乐舞。[①] 按此，“乐”字在商代已具乐舞之义，入周后作为一般乐舞的通称，是“乐”意义上的普遍化、扩大化和社会化。如《周易·豫》：“象曰：雷出地奋，豫。先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。”[②]《周礼·大司乐》：“以乐德教国子，中、和、祗、庸、孝、友；以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语；以乐舞教国子，舞《云门》《大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》。”[③]《礼记·乐记》对“乐”作出了明确的界定，其曰：“声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干、戚、羽、旄，谓之乐。”[④]“乐”正是被用来指称上古歌、舞、乐三位一体的混合形式。即便是在音乐和舞蹈均已各自发展为独立的艺术形式之后，“乐”的传统意义在官修正史中依然保留。现存正史除《隋书》《旧唐书》列“音乐志”外，余下均以“乐书”（《史记》）、“礼乐志”为名，“乐”作为包括音乐、舞蹈在内的多种音乐技艺形式的统称，正是“乐”传统含义的延续和拓展。

“乐”字除了作为歌、舞、乐三位一体艺术形式的指称之外，它又具有特定的音乐社会学的含义，往往是礼乐的代名词，尤指祭祀礼乐（即雅乐）为多。在中国传统文化里，音乐有“声”“音”“乐”三个层次，如《礼记·乐记》所云：“是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣；是故不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐，知乐则几于礼矣。”[⑤]“乐”并非等同于一般意义上的音乐，换言之，并非所有的音乐都可以被称之为“乐”。中国古典文献典籍中，特别是儒家论“乐”文字，“乐”字作为对象，如果其前面没有明确的限定词，大多指礼乐。因此，“乐”又经常与礼并用。如先秦时期《国语·周语》：“夫政象乐，乐从和，和从平。声以和乐，律以平声。”[⑥] 汉魏六朝时期《礼记·乐记》曰：“是故先王之制礼乐，人为之节：……礼节民心，乐和民性，政以行之，刑以

---

① 冯洁轩：《“乐”字析疑》，《音乐研究》1986年第1期，第67页。
② 《周易正义》卷二，《十三经注疏》，清阮元校刻，中华书局影印本，1980年，第19页。
③ 《周礼注疏》卷二二，《十三经注疏》，第149页。
④ 《礼记正义》卷三七，《十三经注疏》，第299页。
⑤ 《礼记正义》卷三七，第300页。
⑥ 《国语》卷三《周语下》，［三国］韦昭注，北京：商务印书馆，1957年，第43页。

防之，礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。”[①] 阮籍《乐论》：“礼定其象，乐平其心，礼治其外，乐化其内，礼乐正而天下平。”[②] “乐”字作为雅乐的社会性含义，在隋唐以降依然延续，如《隋书·艺术传》曰：“开皇初，沛国公郑译等定乐。……后译乐成奏之，上召宝常，问其可不，宝常曰：‘此亡国之音，岂陛下之所宜闻！’上不悦。宝常因极言乐声哀怨淫放，非雅正之音，请以水尺为律，以调乐器。上从之。”[③] 等等。

另据王小盾研究，“乐”作为雅乐的特殊性含义，在历代的目录学著作中有明显的体现。[④] 这表明，“乐”字除了具有乐舞之本义外，往往又特指“雅乐”。在这个层面上，“乐”又与“大乐”概念相一致，因为“大乐”虽然具有丰富性内涵，可以指仪仗性质的大乐和宴飨性质的大乐等，但从作为“理想的音乐”来看，其最基本的含义是指“雅乐”（具体论述详后）。正如《四库全书·经部·乐类》序言所云：“今区别诸书，惟以辨律吕、明雅乐者，仍列于经。其讴歌末技，弦管繁声，均退列‘杂艺’‘词曲’两类中，用以见大乐元音，道侔天地，非郑声所得而奸也。”[⑤]

（二）大乐

1. 大乐的含义

“大乐”一词最早见于《吕氏春秋·大乐篇》，其文曰：“大乐，君臣父子长少之所欢欣而说也。欢欣生于平，平生于道。道也者，视之不见，听之不闻，不可为状。有知不见之见、不闻之闻、无状之状者，则几于知之矣。道也者，至精也，不可为形，不可为名，强为之谓之太一。”[⑥] 陈奇猷《吕氏春秋校释》曰：“大乐者，乃合于道之音乐者。”[⑦] 今人蔡仲德释“大乐”为“伟大的音乐、理想的音乐”。[⑧] 这是“大乐”在形而上层面具有的含义。在此含义之下，“大乐”有两方面具体所指：

---

① 《礼记正义》卷三七，第301页。
② 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》，北京：人民音乐出版社，2004年，第424页。
③ ［唐］魏征等：《隋书》卷七八，北京：中华书局，1973年，第1784页。
④ 王小盾：《中国音乐学史上的“声”“音”“乐”三分》，《中国学术》2001年第3期，第55—73页。
⑤ ［清］纪昀，陆锡熊，孙士毅等撰：《钦定四库全书总目》（整理本），北京：中华书局，1997年，第500页。
⑥ 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，上海：上海古籍出版社，2002年，第259页。
⑦ 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第260页。
⑧ 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》，第201页。

其一，音乐机构及其职官的称谓。古代“大”与“太”通用，“大乐”即“太乐”，大乐署也即太乐署。大乐署作为太常寺下的礼乐机构，自秦、汉设置以来，历经隋、唐、宋、元一直承袭相沿，其机构的主要职官中有大（太）乐令、大乐正、小乐正等。大（太）乐署承载音乐之性质在不同朝代亦有不同，有时只掌礼乐，有时礼、俗兼掌，总体而言，以掌管礼乐为主。

其二，音乐门类的称谓。“大乐”[①]既然被视为伟大、理想的音乐，则在以儒家思想为治国方略，以礼乐为典范的统治阶层来看，“大乐”就是礼乐，只是这个礼乐所指有广有狭。

宋之前，“大乐”虽然尚无明确具有音乐门类之意，但从先秦至汉唐时期的相关文献看，大乐主要指祭祀雅乐。例如：

《礼记·乐记》：

> 大乐与天地同和，大礼与天地同节。[②]

《汉书·礼乐志》：

> 河间献王聘求幽隐，修兴雅乐以助化。时，大儒公孙弘、董仲舒等皆以为音中正雅，立之大乐。[③]

《通典·乐典五》：

> 夫乐之在耳者曰声，在目者曰容，声应乎耳，可以听知。容藏于心，难以貌观。故圣人假干戚羽旄以表其容，发扬蹈厉以见其意，声音选和，则大乐备矣。[④]

---

① 梁武帝所制佛曲中有《大乐》曲名。《隋书·音乐志》载：“帝既笃敬佛法，又制《善哉》《大乐》《大劝》《天道》《仙道》《神王》《龙王》《灭过恶》《除爱水》《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。”（第305页）

② 《礼记正义》卷三七，第302页。

③ ［东汉］班固：《汉书》卷二二，北京：中华书局，1962年，第1071—1072页。

④ ［唐］杜佑：《通典》卷一四五，北京：中华书局，1988年，第3705页。

《旧唐书·王虔休传》：

臣窃以陛下降诞之辰，未有惟新之曲。虽太和已布于六气，而大乐未宣于八音，无乃臣子之分，或有所阙。①

宋以降，“大乐”的内涵有所扩展，既指祭祀雅乐性质的宫悬大乐，亦指鼓吹性质的仪仗大乐和宴飨性质的宴会大乐。

2. 作为音乐门类指称的大乐在历史中的演变

“大乐”具有丰富的内涵，作为音乐门类指称，其在各历史时期具体所指亦不同。

辽代

“大乐”一词见于《辽史·乐志》，有记载如下：

辽有国乐，有雅乐，有大乐，有散乐，有铙歌、横吹乐。

……

正月朔日朝贺，用宫悬雅乐。元会，用大乐；曲破后，用散乐；角抵终之。是夜，皇帝燕饮，用国乐。②

大乐：自汉以来，因秦、楚之声置乐府。至隋高祖诏求知音者，郑译得西域苏祇婆七旦之声，求合七音八十四调之说，由是雅俗之乐，皆此声矣。用之朝廷，别于雅乐者，谓之大乐。

……

大乐器：本唐太宗《七德》《九功》之乐。武后毁唐宗庙，《七德》《九功》乐舞遂亡，自后宗庙用隋《文》《武》二舞。朝廷用高宗《景云》乐代之，元会，第一奏《景云》乐舞。杜佑《通典》已称诸乐并亡，唯《景云》乐舞仅存。唐末、五代板荡之余，在者希矣。辽国大乐，晋代所传。《杂礼》虽见坐部乐工左右各一百二人，盖亦以《景云》遗工充坐部；其坐、立部乐，自

① ［后晋］刘昫等：《旧唐书》卷一三二，北京：中华书局，1975年，第3651页。
② ［元］脱脱等：《辽史》卷五四，北京：中华书局，1974年，第881—882页。

唐已亡，可考者唯《景云》四部乐舞而已。

玉磬，方响，搊筝，筑，卧箜篌，大箜篌，小箜篌，大琵琶，小琵琶，大五弦，小五弦，吹叶，大笙，小笙，觱篥，箫，铜钹，长笛，尺八笛，短笛。以上皆一人。毛员鼓，连鼗鼓，贝。以上皆二人，余每器工一人。歌二人，舞二十人，分四部：《景云》舞八人，《庆云乐》舞四人，《破阵乐》舞四人，《承天乐》舞四人。

大乐调：雅乐有七音，大乐亦有七声，谓之七旦：一曰娑陀力，平声；二曰鸡识，长声；三曰沙识，质直声；四曰沙侯加滥，应声；五曰沙腊，应和声；六曰般赡，五声；七曰俟利箑，斛牛声。自隋以来，乐府取其声，四旦二十八调为大乐。

……

大乐声：各调之中，度曲协音，其声凡十，曰：五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合，近十二雅律，于律吕各阙其一，犹雅音之不及商也。[①]

以上文献表明，大乐与国乐、雅乐、散乐、铙歌、鼓吹乐并列，是辽代宫廷用乐诸多门类之一；大乐用于朝廷，与雅乐有别，用于元会时是大型宫廷宴会的乐舞节目之一，具体曲目是唐张文收创作的《燕乐》四部乐舞，即《景云乐》《庆云乐》《破阵乐》《承天乐》；辽之“大乐”与唐代的九部伎、十部伎、二部伎等被用于大型宫廷朝会燕享的情形极为相似，《通典》卷一四六《前代杂乐》云：“若寻常享会，先一日具坐立部乐名，上太常，太常封上，请所奏御注而下。及会，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏碟马，次奏散乐。”[②]这意味着辽之“大乐”在本质上为用于嘉礼和宾礼的仪式乐舞，兼有礼仪、娱乐两种性质；辽之“大乐”的乐器组合以管弦为主，辅以各种鼓类乐器，乐调是唐俗乐二十八调，乐声为工尺谱字，这与雅乐的乐器组合、乐调、乐声均有很大区别。以上均表明辽之“大乐”，已非传统意义上“雅乐”的意义，而是一种新的音乐门类，初步显现出宋以降大乐鼓吹的样态，只是尚不具仪仗音乐的性质。

① 《辽史》卷五四，第885—891页。
② 《通典》卷一四六，第3730页。

宋代

《宋史·乐志》记载有：

左司谏姚仲孙言："自祖宗考正大乐，荐之郊庙，垂七十年，一旦黜废而用新器，臣窃以为不可。"①

（景佑五年）九月，帝服靴袍，御崇政殿，召近臣、宗室、馆阁、台谏官阅雅乐，自宫架、登歌、舞佾之奏凡九十一曲遍作之，因出太宗琴、阮谱及御撰明堂乐曲音谱，并按习大乐新录，赐群臣。又出新制颂埙、匏笙、洞箫，仍令登歌以八音诸器各奏一曲，遂召鼓吹局按警场，赐大乐、鼓吹令丞至乐工徒吏缗钱有差。②

国朝大乐所立曲名，各有成宪，不相淆杂，所以重正名也。故庙室之乐皆以"大"名之，如《大善》《大仁》《大英》之类是也。今镇以《文明》之曲献祖庙，以《大成》之曲进皇帝，以《万岁》之曲进太皇太后，其名未正，难以施于宗庙、朝廷。③

姜夔《大乐议》记载：

绍兴大乐，多用大晟所造，有编钟、镈钟、景钟，有特磬、玉磬、编磬，三钟三磬未必相应。埙有大小，箫、篪、笛有长短，笙、竽之簧有厚薄，未必能合度。琴、瑟弦有缓急燥湿，轸有旋复，柱有进退，未必能合调。④

孝宗隆兴二年，兵部言："奉明诏，大礼乘舆服御，除玉辂、平辇等外，所用人数并从省约。内鼓吹合用八百四十一人，止用五百八十八人；警场合用二百七十五人，止用一百三十人。"淳熙中大阅，帝自祥曦殿戎服而出，皇太子、亲王、执政以下并从，诸将皆介胄乘马导驾，军器分卫前后，奏随军鼓管大乐。⑤

① ［元］脱脱等：《宋史》卷一二六，北京：中华书局，1977年，第2956页，
② 《宋史》卷一二七，第2965页。
③ 《宋史》卷一二八，第2991页。
④ 《宋史》卷一三一，第3050页。
⑤ 《宋史》卷一四〇，第3305页。

《宋史·礼志》记载：

所有圣驾出郊，除禁卫外，欲于本司入阵马军内摘差护圣马军八百人骑、弓箭、器械，作十六队，于仪卫前后引从，各分八队，队各五十人，往回沿路，各奏随军鼓笛大乐。①

《都城纪胜》记载：

细乐比之教坊大乐，则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝也，每以箫管、笙、嵇琴、方响之类合动。②

上述文献所载“大乐”，可根据其性质分为两类，前四条史料所载“大乐”“国朝大乐”“绍兴大乐”与“雅乐”意义相同，主要用于郊庙、朝会等场合；余下如“随军鼓管大乐”“随军鼓笛大乐”“教坊大乐”则类同鼓吹乐、卤簿乐等仪仗音乐。项阳认为，“宋教坊大乐应为鼓吹类型，乐队组合属于‘胡汉杂陈’”③，所说甚是。

如此，宋之“大乐”与辽之“大乐”已有不同。辽之“大乐”为宴享用乐，而宋之“大乐”所指有二：祭祀雅乐和鼓吹乐、卤簿乐等仪仗音乐。当然，我们应当看到宋代作为鼓吹、仪仗性质的“大乐”与辽之“大乐”存在的演化关系。此后，宋之“大乐”所指在元、明、清一直相沿承袭。

元代

丞相耶律铸又言：“今制宫县大乐，内编磬十有二虡，宜于诸处选石材为之。”太常寺以新拨宫县乐工、文武二舞四百一十二人，未习其艺，遣大乐令许

① 《宋史》卷一二一，第2833页。

② ［南宋］灌圃耐得翁：《都城纪胜》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年，第114页。

③ 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼祭祀用乐新类型》（上），《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2010年第3期，第30页。

政往东平教之。大乐署言："堂上下乐舞官员及乐工，合用衣服、冠冕、靴履等物乞行制造。"中书礼部移准太常博士，议定制度，下所属制造。官县乐器既成，大乐署郭敏开坐名数以上：编钟、磬三十有六虡，树鼓四（建鞞、应同一座），晋鼓一，路鼓二，鼗鼓二，相鼓二，雅鼓二，柷一，敔一，笙二十有七（巢和竽），埙八，篪、箫、籥、笛各十，琴二十有七，瑟十有四，单铎、双铎、铙、錞、钲、麾、旌、纛各二，补铸编钟百九十有二，灵壁石磬如其数。①

摄祀仪，其目有九：……四曰迎香。享前一日，有司告谕坊市，洒扫经行衢路，祗备香案。享前一日质明，三献官以下及诸执事官，各具公服，六品以下官皆借紫服，诣崇天门下。太常礼仪院官一员奉御香，一员奉酒，二员奉马湩，自内出；监祭、监礼、奉礼郎、太祝，分两班前导；控鹤五人，一人执繖，从者四人，执仪仗在前行。至大明门，由正门出，教坊大乐作。至崇天门外，奉香、酒、马湩者安置于舆，导引如前。行至外垣棂星门外，百官上马，分两班行于仪仗之外，清道官行于仪卫之先，兵马司之兵夹道次之，金鼓又次之，京尹仪从又次之，教坊大乐为一队次之。②

明代

明代关于"大乐"的记载名目繁多，有宴会大乐、丹陛大乐、郊庙大乐、朝会大乐、中和大乐、仪仗大乐、卤簿大乐等。譬如：

凡纳采问名，前期择日，遣官告天地宗庙。至期，设御座、制案、节案、卤簿、彩舆、中和大乐如仪。……正副使取节及制书置彩舆中，仪仗大乐前导，出大明门。释朝服，乘马行，诣皇后第。③

设香案于奉天殿丹陛正中，表案于丹陛之东，设宝舆于奉天门，设卤簿大乐如仪。④

又置教坊司，掌宴会大乐。设大使、副使、和声郎，左、右韶乐，左、右

① ［明］宋濂等：《元史》卷六八，北京：中华书局，1976年，第1694—1695页。
② 《元史》卷七五，第1864—1868页。
③ ［清］张廷玉：《明史》卷五五，北京：中华书局，1974年，第1389—1390页，
④ 《明史》卷五六，第1417页。

司乐，皆以乐工为之。①

朝贺。洪武三年定丹陛大乐：箫四，笙四，箜篌四，方响四，头管四，龙笛四，琵琶四，篆六，杖鼓二十四，大鼓二，板二。二十六年又定殿中韶乐：箫十二，笙十二，排箫四，横笛十二，埙四，篪四，琴十，瑟四，编钟二，编磬二，应鼓二，柷一，敔一，捕拊二，丹陛大乐：戏竹二，箫十二，笙十二，笛十二，头管十二，篆八，琵琶八，二十弦八，方响二，鼓二，拍板八，杖鼓十二。②

凡郊庙大乐，分注琴弦定徽，各有归旨。且自谓心所独契，斫轮之妙，有非口所能言者。③

朝会大乐九奏歌工：中华一统巾，红罗生色大袖衫，画黄莺、鹦鹉花样，红生绢衬衫，锦领，杏红绢裙，白绢大口袴，青丝绦，白绢袜，茶褐鞋。其和声郎押乐者：皁罗阔带巾，青罗大袖衫，红生绢衬衫，锦领，涂金束带，皁靴。④

就其性质与用乐场合而言，上述多种称谓的大乐可分为三种：其一，雅乐性质，如郊庙大乐，隶属于礼乐机构太乐署；其二，鼓吹乐性质，如仪仗大乐、卤簿大乐；其三，宴享性质，如朝会大乐、丹陛大乐。后两种大乐隶属俗乐机构教坊。这表明，明代“大乐”的含义比前朝更具丰富性，既具有辽“大乐”的宴享性，又具有宋元“大乐”的雅乐性和鼓吹仪仗用乐的性质。⑤

清代

清代是少数民族入主中原，其在宫廷音乐方面多承袭明朝之旧，因而“大乐”的含义与明代基本一样，表现为雅乐性质、宴享性质和鼓吹仪仗用乐性质，只是名称有所变化，具体如下：

---

① 《明史》卷六一，第1500页。
② 《明史》卷六一，第1506页。
③ 《明史》卷六一，第1513页。
④ 《明史》卷六七，第1651页。
⑤ 详见任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，北京：中央音乐学院出版社，2014年，第65—70页。

（世祖顺治元年）是年世祖至京行受宝礼，先期锦衣卫设卤簿仪仗，旗手卫设金鼓旗帜，教坊司设大乐于行殿西前导。①

（世祖顺治八年）是年又允礼部请，更定乐舞、乐章、乐器之数，享庙大乐于殿内奏之，文武佾舞备列乐章卒歌乐器俱设，补舞生旧额五百七十人。……礼成，御斋宫，导迎大乐奏《天下乐》，升座奏万岁乐，群臣行礼丹陛大乐奏《朝天子》，筵宴上寿奏《三月韶光》，进馔清乐奏《太清歌》。②

皇帝乘辇出宫，和声署、卤簿大乐并作。③

清代乐制，有中和韶乐、丹陛大乐、中和清乐、丹陛清乐、导迎乐、铙歌乐、禾辞桑歌乐、庆神欢乐、宴乐、赐宴乐、乡乐，器则随所用而各异，悉依乐部次第，胪列而备举之。④

导迎乐、铙歌乐，用于乘舆出入。銮驾卤簿则奏导迎乐，骑驾卤簿则奏铙歌之行幸乐，法驾卤簿、大驾卤簿则导迎乐间以铙歌乐，惟大祀诣坛、庙则导迎乐、铙歌乐设而不作。凡三大节进表及进实录、圣训、玉牒，又亲耕、亲蚕、授时、颁诏、殿试、送榜、迎吻，凡前导以御仗出入者，皆奏导迎乐。铙歌之乐有卤簿乐，其部一，曰铙歌鼓吹。有前部乐，其部一，曰前部大乐（亦曰大罕波）。有行幸乐，其部三，曰鸣角，曰铙歌大乐，曰铙歌清乐。有凯旋乐，其部二，曰铙歌，曰凯歌。卤簿乐与前部大乐并列，亦曰金鼓铙歌大乐，凡圜丘、祈谷、常雩，用大驾卤簿，则前部大乐、铙歌鼓吹、行幸乐三部并陈。方泽，用法驾卤簿，则陈前部大乐、铙歌鼓吹。太庙、社稷及各中祀，用法驾卤簿，则陈铙歌鼓吹。朝会用法驾卤簿同。御楼受俘，用法驾卤簿，则陈金鼓铙歌大乐。巡幸及大阅，用骑驾卤簿，则陈鸣角铙歌大乐、铙歌清乐。⑤

① ［清］赵尔巽等：《清史稿》卷九四，北京：中华书局，1977年，第2735页。
② 《清史稿》卷九四，第2736页。
③ 《清史稿》卷九四，第2755页。
④ 《清史稿》卷一〇一，第2985页。
⑤ 《清史稿》卷一〇一，第2993页。

3. 从“大乐”性质的演变辨析其三层基本含义之间的关系

由上文分析可知，宋之前，大乐具有三层基本含义：一是理想的音乐，二是大（太）乐署音乐机构和乐官名，三是雅乐，此三者具有“同构”关系。虽然该时期文献没有出现用“大乐”一词明确指代“雅乐”，但观念上的“大乐”在实际层面等同于形态上的“雅乐”，并通过“大（太）乐署”在机构上给予保障。至辽，大乐开始用来指称朝会宴飨用乐，在乐调、乐声方面显现出俗乐的性质，乐器组合初步表现出宋以降仪仗鼓吹用乐的样态。至于辽为什么会用儒家的“大乐”概念来指称具有世俗性的宴飨用乐，可能与辽是契丹族，其虽然尽用后晋乐器、乐工、乐舞，但对中原礼乐文化的理解存在隔阂有关。但正是“这一用”，却让“大乐”与“雅乐”以及“大（太）乐署”之间的同构关系得以部分解体。宋元至明清，“大乐”作为理想中的音乐，在形而上的观念层面虽未改变，但在具体音乐形态，以及相应的承载机构层面则显现出丰富的变化。“大乐”既指雅乐，也指宴飨用乐和鼓吹仪仗用乐，它们分别由太乐署、教坊（司）、鼓吹署等相应机构承载。以下是“大乐”三层基本含义之间的关系演化表：

表1：“大乐”三层基本含义之间的关系演化表

朝代	音乐观念	音乐形态	音乐机构
秦汉—唐	理想的音乐	雅乐	太乐署
辽	理想的音乐	宴飨用乐	太乐署
宋	理想的音乐	雅乐；鼓吹乐、仪仗性用乐	太乐署、教坊、鼓吹局
金元	理想的音乐	雅乐；鼓吹乐、仪仗性用乐	大乐署、教坊
明	理想的音乐	雅乐；宴飨用乐；鼓吹乐、仪仗性用乐	神乐观、教坊司
清	理想的音乐	雅乐；宴飨用乐；鼓吹乐、仪仗性用乐	神乐署①、教坊司（和声署②）、銮仪卫

由上表可知，“大乐”在观念、形态、机构三个层面的含义，共同构架起了“大乐”历史性的内涵，使“大乐”成为一个具有特定音乐性质、文化性质和社会性质的称谓，也使他种音乐形式难以进入“大乐”的文化语境，难以被称为“大乐”。

① 神乐署隶属于太常寺，清初沿袭明朝称谓神乐观，乾隆八年，改神乐观为所，十九年，改神乐所为署。

② 雍正七年改教坊司为和声署（《清文献通考》卷八一《职官考》，文渊阁《四库全书》本）。

（三）曲

与“乐”字一样，曲“[illegible]”在殷墟甲骨卜辞中也已出现（《甲骨文合集》一〇二二），卜辞义不明，“象曲器，与直相对，即弯曲、歌曲之曲之初文”。[①]《说文》：“曲，象器曲受物之形也。……又乐章为曲，谓音宛曲而成章也。”[②]可见，“曲”乃象形文字，其出现之初仅是对弯曲、曲折形象的描绘。作为乐曲、曲调之称，是其后来引申之义，因为音乐曲调的高低起伏、迂回婉转亦有曲折之象，《汉书·艺文志》中出现的“歌声曲折”和“歌诗声曲折”[③]，正是基于此种理解而产生。

“曲”作为“曲调”“乐曲”之义，最早见于《周语》，其曰：“士献诗，瞽献曲。”韦云：“曲，乐曲也。”[④]作为乐曲之“曲”，在先秦除见于《国语》外，《庄子·大宗师》亦有所载：“或编曲，或鼓琴，相和而歌。”[⑤]除此之外，先秦典籍涉及音乐的文字，多以音、声或乐来相称。《乐论》《乐记》虽出现“曲”字，但均为“曲折”之初义，而非乐曲、曲调之义，如荀子《乐论》：“先王恶其乱也，故制雅、颂之声以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以辨而不諰，使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心，使夫邪污之气无由得接焉。”[⑥]《礼记·乐记》：“故歌者，上如抗，下如队，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。”[⑦]汉以后，作为乐曲之“曲”才渐渐被广泛使用，如蔡邕《琴操》曰：“伯牙学琴于成连先生，三年而成，至于精神寂寞，情志专一，尚未能也。……曲终，成连回，刺船迎之而还。伯牙遂为天下妙矣。”[⑧]可见，作为“乐曲”之“曲”，以及用“曲”来指称音乐，更多是汉以后人们的观念。“曲”所指

---

① 刘兴隆：《新编甲骨文字典》，北京：国际文化出版公司，1993年，第871页。

② ［东汉］许慎：《说文解字》，［清］段玉裁注，南京：凤凰出版社，2007年，第1106页。

③ 《汉书·艺文志》出现“声曲折”三字，学界观点不一：一是认为它是乐谱，具体是何种乐谱又有不同之说，杨荫浏、田青、李纯一、刘红等人认为是曲线谱，刘再生、林济庄认为是文字谱，王德埙认为是指法谱；一是否认它是乐谱，修海林认为是音韵谱。冯洁轩则认为“声曲折”是个错定的词，“正确的词组叫做‘歌声曲折’，‘歌声曲折’即今语‘歌曲曲调’，其词义本与‘乐谱’无关，更远远扯不上弯弯曲曲的线条之类乐谱形式”。又有周武彦持“音韵吟咏谱”引义为“歌唱旋律谱”之说。王德埙《“声曲折”研究述评》（《音乐研究》1999年第2期，第95—99页）、李娜《“声曲折”研究综述》（《音乐研究》2002年第1期，第95—98页）二文对诸家之说有综述，可参。

④ 《国语》卷一《周语上》，第4页。

⑤ ［清］郭庆潘：《庄子集释》，《新编诸子集成》（第一辑），北京：中华书局，1961年，第266页。

⑥ 王先谦：《荀子集解》，《新编诸子集成》（第一辑），北京：中华书局，1988年，第379页。

⑦ 《礼记正义》卷三九，第317页。

⑧ ［东汉］蔡邕：《琴操》，《汉魏遗书钞》本，吉联抗整理，北京：人民音乐出版社，1990年，第6—7页。

外延在历史演变中或有变化，但作为“乐曲、合乐之曲调”之义一直保留。如魏晋时期，阮籍《乐论》曰：“楚、越之风好勇，故其俗轻死；郑、卫之风好淫，故其俗轻荡。轻死，故有蹈水赴火之歌；轻荡，故有桑间濮上之曲。”[①]嵇康《声无哀乐论》曰：“夫曲用每殊，而情之处变，犹滋味异美，而口辄识之也。五味万殊，而大同于美；曲变虽众，亦大同于和。美有甘，和有乐，然随曲之情尽乎和域，应美之口绝于甘境，安得哀乐于其间哉？”[②]唐宋时期，随着曲子的繁盛以及各种器乐独奏曲渐趋成熟，“曲”字才真正进入人们的观念世界，为社会各阶层所接受，并被广泛地使用。这一时期的文人诗句中大量使用“曲”字，如岑参《酒泉太守席上醉后作》曰：“琵琶长笛曲相和，羌儿胡雏齐唱歌。浑炙犁牛烹野驼，交河美酒归叵罗。”[③]白居易《何满子》：“世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词（调）歌八叠，从头便是断肠声。”[④]宋元以降有“南北曲”之名，虽为元杂剧和南戏之称，但凸显的依然是元杂剧和南戏的音乐属性和曲调渊源。

通过对“曲”在历代文献典籍中使用情况的梳理，我们约略可知，“曲”作为“乐曲或曲调”之义，在秦汉以后才逐渐被认可，至隋唐时期才真正在社会各阶层被广泛地使用。那么为什么会出现这种现象？本书认为，这主要是由音乐发展的社会现实决定的。

先秦，文化艺术虽已呈现蓬勃发展之势，声乐、器乐、舞蹈也均有较大发展，但尚未完全独立于综合性艺术之外，歌、舞、乐三位一体依然是社会主流音乐艺术形态，特别是士族以上的贵族阶层，长期熏陶于“金石之乐”，在此音乐文化背景之下，人们尚未形成“曲”的概念，因此“曲”难以进入他们的观念世界。文字作为一种符号，其意义的生成，不论是本义，还是引申义，均源于现实世界。人们创造文字是为了对现实世界进行描绘与叙述，而先秦是歌舞乐混生的“乐”文化世界，因此，“曲”的意义失去了社会现实基础，缺少了对象化，这是“曲”鲜见于先秦文献的现实性原因。秦汉时期，“金石之乐”，以及歌、舞、乐三位一体的艺术形式虽依然盛行于宫廷等上层社会，但声乐、器乐、舞蹈开始逐渐

① 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》，第418页。
② 蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》，第473页。
③ ［清］彭定求等：《全唐诗》卷一九九，北京：中华书局，1960年，第2055页。
④ 《全唐诗》卷二七，第391页。

摆脱混生状态的束缚，逐渐走上独立化发展的历程。特别是器乐，随着乐律学理论的发展，乐器制作水准的提高，乐器的音乐性能得到了很大的改善，器乐曲逐渐发展流行。如琴，“在经历了战国时期弦数改制的过渡阶段以后，至西汉初期，琴的七弦制成为主流”，“至晚自朱然、嵇康所处的时代起，形制固定，性能成熟，其后的一千五百余年间再无多大的变化”。[①] 琴形制的固定、性能的成熟为琴在汉魏时期走上独立化发展奠定了物质基础。也因此，琴的艺术和琴学在这一时期得到了长足的发展，出现了大量的琴家、琴曲和琴论著述。器乐曲的不断发展和成熟，是“曲”观念形成的现实基础。两汉文献中出现的“曲”大多为琴论文字，在一定意义上，正是由古琴音乐不断发展成熟的历史现实决定的。

（四）大曲之名释疑

前文对大曲之名出现的历史成因进行了设问，通过对“乐”“大乐”“曲”的含义进行解读以后，我们试图对此做出回答。

疑问一：先秦已有大型的多段体乐舞，为什么先秦典籍没有出现“大曲”之名，而是迟至汉魏时期才出现[②]？

这个问题可以从两方面回答：首先，先秦是乐文化的时代，“乐”字从最初在商代作为一个专门的乐舞名称以后，在西周已成为了乐舞的通称，也就是说，作为符号性的“乐”字与乐舞的艺术形式具有对应性。因此，大型的多段体乐舞不可能用其他的文字符号来指称，虽然先秦已出现音、声、曲等与音乐相关的文字。其次，“曲”作为“乐曲”“曲调”之义，虽然在先秦典籍《周语》中已出现，但其被用于描述现实世界中的音乐，并真正进入人们的观念世界，是在秦汉以后，伴随着器乐曲的不断发展成熟才逐渐形成。两汉文献中出现的“曲”字，大多为琴论文字，而“大曲”一词最早又是用于描述琴曲，这正是琴曲不断发展，结构体制不断扩充的结果。正是这两方面的因素决定了先秦虽有大型的多段体乐舞，但却不会出现用“大曲”一词对其进行描述或作为它的指称。“大曲”一

---

① 王子初：《马王堆七弦琴和早期琴史问题》，陈燮君主编：《上海文博论丛》，上海：上海辞书出版社，2005年，第45页。

② 大曲一词最早见于东汉蔡邕《女训》：“舅姑若命之鼓琴，必正坐操琴而奏曲。若问曲名，则舍琴兴对曰某曲。坐若近，则琴声必闻；若远，左右必有赞其言者。凡鼓小曲，五终则止；大曲，三终则止，无数变曲无多少，尊者之听未厌不敢早止。若顾望视也，则曲终而后止，亦无中曲而息也。”（《太平御览》卷五七七，中华书局影印本，1966年）。

词只能出现在秦汉以后，这是由乐文化的背景和音乐发展的社会现实决定的。

疑问二：为什么用“大曲”而不是用“大乐”来指称大型歌舞音乐形态？

这个问题也可以从两方面回答：首先，从“乐”层面来看，“乐”字往往特指礼乐（包括雅乐），具有一定的政治含义和伦理含义，所谓“德音谓之乐”，“乐者，通于伦理也”。[①]因此，一般的音乐难以进入“乐”的语境，作为“乐”字描述的对象。其次，从“大乐”的层面来看，由上文可知，大乐具有观念（理想中的音乐）、音乐形态（雅乐、仪仗性大乐、宴飨性大乐）、音乐机构（大乐署）及官职、三方面的含义。宋之前，“大乐”多指雅乐，雅乐承袭的是西周六代乐舞的传统，在形式上均为与仪式过程紧密结合的多乐章音乐，这意味着“大乐”在一定程度上是雅体系内多乐章大型音乐形式的称谓。在此背景之下，对于社会中出现的雅乐之外的那些段落多、结构大的各种音乐形式，应该如何称谓它们呢？“大乐”俨然已成为专有名词，万不可用，此时，“大曲”一词的出现就成为了历史的必然。换言之，最初，“大乐”与“大曲”的不同不是音乐结构体制和表现形态的不同，而是用乐功能、用乐理念、用乐思想不同投射在概念称谓载体上的不同。从结构形态层面而言，西周之前，“大乐”与“大曲”的观念和名称尚未形成时，社会上存在的各种大型的歌舞音乐，本无所谓“大乐”与“大曲”之别，只是周公制礼作乐，有了礼乐、俗乐类分概念以后，国家将那些体现氏族部落精神的大型歌舞音乐进行规范，纳入礼制仪式，从而有了“大乐”的概念；同时，用于世俗人情、娱乐审美的大型歌舞音乐也就具有了“大曲”的意义。简而言之，“乐”用于礼制仪式，曲用于世俗娱乐，乐以礼出，曲以俗称，这既是西周的六代乐舞具有“大曲”之实，而无“大曲”之名的原因，也是汉魏以降用“大曲”一词来指称俗乐大型歌舞的原因。

明白这一点，也有助于我们对唐代出现“雅乐大曲”称谓的理解。六代乐舞虽在秦汉以后多湮灭不闻，但礼乐大曲的形式却在国家礼乐制度层面一直承续，只是在“大乐”这一名称的统摄之下，人们不以“大曲”一词名之。唐代则不然，《唐六典》公然出现“雅乐大曲”称谓，一方面是由于西周以来的礼乐大曲传统经唐代礼乐制度的规范再次彰显，“曲”的观念在唐代真正为社会各阶层所接受

① 《礼记正义》卷三七，第300页。

继而被广泛地使用；另一方面则是礼乐与当时兴盛的俗乐大曲有了广泛的交融，借鉴了许多俗乐大曲的音乐发展手法，逐渐具有俗乐大曲的特征使然（详见第四章）。总之，“雅乐大曲”这一称谓在唐代的出现绝非偶然，它反映了大曲的发展既有传统之延续，又有时代之新创。

四、概念界定

1. 大曲，是一种群体性承载，综合器乐、声乐和舞蹈，在一个整体中间连续表演的大型艺术形式。[①]大曲是独立完整的乐舞艺术，由多遍组成，各遍之间具有音乐性格上的丰富变化和音乐结构上的艺术逻辑关系，并非仅仅是依靠文辞叙事和祭祀仪式实施程序组合起来的音乐。大曲群体性的承载方式，使其与创世史、英雄史诗、民俗故事等大型说唱艺术区别开来；大曲表演在时间上的连续性，使其与依附于仪式程序组合起来的音乐区别开来；大曲各遍之间具有音乐性格上的丰富变化和音乐结构上的艺术逻辑关系，使其与联章（同调联章和异调联章）、鼓子词、踏歌、分节歌区别开来。

大曲的本体特征表现在两个层面：大曲的结构形态和表现形态。大曲的本质属性是大曲的结构形态，即大曲的音乐结构体制，具体有四方面的核心特征：多段（遍）体的音乐体制，三部性的结构规则，音乐段落间的结构序列，结构段落间的音乐性格。大曲的表现形态是大曲的结构形态整合他种艺术元素而呈现出的表演形式，包括综合性的乐舞形式和群体性的承载方式。

大曲的衍化形态是指具备大曲在结构机制层面的本质属性，但在外部表现形态方面呈现多种丰富变化，如器乐性质的大曲形式（器乐套曲）、歌舞演故事性质的大曲形式（戏曲）等。

2. 礼乐大曲，是指在祭祀、朝会等国家礼制仪式场合为用，依附于礼制仪式而存在的大型歌舞形态。根据礼制仪式不同，礼乐大曲可分为雅乐大曲和宴飨礼乐大曲。雅乐大曲与国家祭祀仪式相须为用，以娱神为功能指向，具有“国乐”的性质，是礼乐大曲的主体和核心。同时，雅乐大曲还以“国乐”身份进入除凶

---

① 杨荫浏认为，大曲“是综合器乐、声乐和舞蹈，在一个整体中间连续表演的一种大型艺术形式”《中国古代音乐史稿》（上），第220—221页），本文对大曲概念的界定在此基础上修订而成。

礼之外的嘉、军、宾等国家最高礼制仪式场合，以体现国家意志、国家在场的意义。宴飨礼乐大曲，是指在宾礼、嘉礼等世俗礼制仪式中为用，既以等级规范为准则，又以世俗人情为功能指向，兼具礼仪性和娱乐性的大型歌舞形态。

3. 俗乐大曲，是指在宴会、娱乐等世俗性场合为用，不依附于礼制仪式而存在，以娱人、世俗人情为功能指向，具有纯审美对象意义的大型歌舞形态。俗乐大曲，根据其在不同发展阶段的本体特征，又有广义、狭义之分。狭义上指其发展在中间阶段的形态——魏晋俗乐大曲和唐、宋俗乐大曲；广义上则包括中间阶段之前准备阶段和之后衍化阶段的形态——曹魏之前的大型世俗性歌舞音乐和宋元以降俗乐大曲的各种衍化形态。

第一章　击石拊石、百兽率舞：大曲前形态

涂尔干说：对渊源有自的对象进行学术研究，“除非我们去追踪它们在历史中逐步形成的方式，否则我们就很难了解它们。实际上历史分析是可能适用于此的唯一的解释方法。只有这种方法，才能使我们把某项制度分解成它的各个组成要素，因为它向我们展示了这些要素在时间中是怎样相继而生的。此外，历史分析还可以把其中的每个要素置于它得以产生的条件之中，借此我们才获得了确定这些要素形成原因的唯一手段。每当我们从某个特定的历史时期选取与人类有关的某些事物，如宗教信仰、道德律戒、法律准则、美学风格或经济体系，并着手解释的时候，必须追溯其最原始和最简单的形式，尽力说明在那个时代标志它的各种特征，再进一步展示它是如何发展起来，如何逐步变得复杂起来，如何变成我们所讨论的那个样子的。很容易理解，确定我们的研究起点对这种循序渐进的系列解释至关重要，因为所有其他解释都是据此为出发点的”。[①] 就本书的研究对象——大曲而言，溯本求源，并非只是揭示大曲动态演化轨迹的起点，探寻大曲最原始和最简单的形式，其更深层的目的是揭示大曲的生成基因，探究支配大曲在漫长的历史发展中不断演化的动力性要素。因为事物在其发展的最初阶段，其初始形态蕴含的基因往往会处于支配地位，并形成自我前行的惯性，这种基因和惯性能够改造其内部构成要素，重塑其外部表现形式，使其发生、发展、演化具有动力性态势。大曲的发生、形成、发展与演化的历史正是如此。

大曲是一种音乐形态，具有一定的音乐结构体制和音乐风格特征。对于音乐风格的研究，圭多·阿德勒设计了可行的理论研究模式，他认为“在一种风格的起源、发展和衰落的过程中，总是将中间的阶段作为比较的主要基础。风格的标

① 〔法〕涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东，汲喆译，上海：上海人民出版社，1999年，第3—4页。

准产生自这个中间阶段。……与此同时，也应该而且必须承认中间阶段之前的准备阶段和之后的衍生阶段的意义与作用，即便它们不同于特定风格的某些最关键的决定因素”。[①]这种音乐风格史的理论研究模式，对于我们研究大曲的动态演化具有理论支撑的意义。要想研究大曲的最原始和最简单的形式，揭示大曲音乐体制的基因，那么我们首先必须知道大曲在其发展的中间阶段所具有的“风格标准”，或者说是“核心特征”，因为只有弄清楚这个标准，我们才能有比照的对象、参考的体系，才能溯流探源。那么大曲发展的中间阶段的“核心特征”是什么？笔者认为：魏晋至唐宋是大曲发展的中间阶段，在这一阶段及其之后，大曲外部的音乐表现形式、表演形态，内部的音乐体制、音乐结构虽有更迭变化，但从整体上来说，大曲音乐本体的核心特征并未发生实质性的改变，即：大型的音乐结构体制（多段体的音乐体制、三部性的结构规则、音乐段落间的结构序列、结构段落间的音乐性格），歌、舞、乐三位一体的表现形式和群体性的承载方式。本书对先秦多种音乐形式进行的研究，即是以这三种核心特征为参照标准，并通过比照来揭示它们与大曲之间的演化关系。

王誉声认为：“在西周或更早一些时候，大曲便萌芽了。萌芽的标志，在于歌舞中出现‘乱’的段落。”[②]“乱”作为一种音乐结构术语，是音乐高度专业化、规范化之后形成的状态。因此，可以说在“乱”形成之前，大曲的三个核心特征已经产生，大曲的萌芽形态已经形成，这个萌芽形态就是史前大型乐舞。孙焕英认为：《葛天氏之乐》是“一部内容丰富、规模宏大、结构严谨、逻辑缜密的由三人操牛尾指挥领舞的八个段落的大型歌舞，或曰组歌。它是后来的隋唐大曲、当今的《长征组歌》《东方红大歌舞》的最初形式”。[③]这里明确指出了《葛天氏之乐》与大曲之间存在演化关系。我们认为《葛天氏之乐》与大曲有相通之处，已初具大型的音乐结构体制，歌、舞、乐三位一体的表现形式和群体性的承载方式这三个核心特征。不仅仅是《葛天氏之乐》，《箫韶》《九招》《六英》《六列》等史前大型乐舞均如此。因此，以动态发展的角度看，它们均可视为大曲的萌芽形态或称之为大曲前形态。这是我们从发生学上追溯大曲形成渊源，探讨上古乐舞的意义。

---

① 参见〔德〕卡尔·达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海：上海音乐学院出版社，2006年，第29页。
② 王誉声：《试谈唐宋“大曲”的源流》，第20页。
③ 孙焕英：《如何理解〈葛天氏之乐〉？——〈中国音乐词典〉病条举析》，《中央音乐学院学报》1996年第2期，第37页。

第一节　上古乐舞的发展

在原始社会发生之前的漫长时间里，随着人的形成，逐渐出现了可以发生乐舞的因素和条件。它们缓慢发展、相互作用，最终促使大曲前形态的形成。邓福星根据恩格斯关于人类起源理论，将艺术的形成，史前艺术的上限界定在大约三百万年以前，并推导出艺术发展序列中几种形态的大体年代：萌发期的艺术（1400万年—300万年前）、史前艺术（300万年—4000年前）、文明人的艺术（阶级社会）①，本书以此艺术发展序列为参照，将大曲前形态的发展分为原始初民时期、氏族联盟时期和夏商时期三个阶段。

一、原始初民时期的乐舞

原始初民时期，人类已逐渐发展成智人，进入以使用打制石器为标志的物质文化发展阶段，随着乐器的发展，乐舞艺术已初步形成。项阳认为："在旧石器时代的晚期智人阶段（一般认为距今五万年至一万年）的人类，除了还有点原始特征外，已经与现代人无异，石器制作已相当进步，他们有了文化的认同，群落早已形成，感觉、情绪、心理活动越来越丰富，审美的意识观念也越来越强烈，感情宣泄的方式也日趋多样。依照'歌舞艺术和造型艺术是同步的'观点，从考古资料来看，起码可以说此时乐舞形式早已存在。……饱餐之后的满足或性欲的冲动而产生的原始乐舞，应产生于旧石器时代。"②乐舞虽然已经形成，但从整个社会生活来看，在相当长的时间里，人类除了从事生存和繁衍这些功利活动外，很少有绝对的精神活动。马克思说："思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动，与人们的物质交往，与现实生活的语言交织在一起的。观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物。"③这意味着乐舞在初民时期尚未完全从物质活动中独立出来，它或是对采集、狩猎等活动的模仿，如普列汉诺夫所言："当狩猎者有了想把由于狩猎时使用力气所引起的快乐再度体验一番

① 邓福星：《艺术前的艺术——史前艺术研究》，济南：山东文艺出版社，1986年第13页。
② 项阳：《乐之初义之我见——由贾湖骨笛引发的思考》，《中国音乐学》1991年第2期，第122页。
③ 〔德〕马克思：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》（第三卷），北京：人民出版社，1998年，第29页。

的冲动，他就再度模仿动物的动作，创造自己独特的狩猎舞。”[①]或是人们在采集、狩猎等社会生产活动中快乐情绪的一种自然流露。这表明，原始初民时期的乐舞尚处于“三位一体乐舞的初级形态，是混沌时期的乐舞形态”。[②]

二、氏族联盟时期的乐舞

约一万年前，人类进入新石器时代，开始制造和使用磨制石器，并发明了陶器，出现了原始农业、养畜业和手工业。人类在经过漫长的原始群居生活之后，开始进入氏族部落社会。随着制造和使用磨制石器技艺的逐渐成熟，以及音高观念的逐渐确立，人们制造乐器的技术有所提高，乐器的音乐性能有了进一步发展。例如，贾湖骨笛已经能够演奏七声音阶，表明该时期音乐已发展到相对规范、定型、稳定的阶段。同时，随着生活状况的改观和人类智力的提高，音乐思维和审美心理亦有较大发展。最为重要的是，人们开始将宗教意识付诸于各种祭祀行为，出现了许多祭坛遗址。如内蒙古大青山西段和阿善遗址[③]、山东长岛的大口遗址[④]等。以上诸多因素促使乐舞不断向前发展，呈现出新的面貌。

表2：氏族联盟时期乐舞记事表

氏族联盟时期	乐舞	文献记载
朱襄氏	五弦瑟	《吕氏春秋·古乐》：昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。
葛天氏	葛天氏之乐	《吕氏春秋·古乐》：昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕，一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总万物之极》。
阴康氏	舞蹈	《吕氏春秋·古乐》：昔陶唐氏之始，阴多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。 《路史》：阴康氏之时，水渎不疏，江不行其原，阴凝而易闷，人既郁于内，腠理滞著而多重腿，得所以利其关节者，乃制为之舞，教人引舞以利道之，是为大舞。

① 〔俄〕普列汉诺夫：《论艺术》，北京：三联书店，1973年，第73—74页。
② 项阳：《乐之初义之我见——由贾湖骨笛引发的思考》，第122页。
③ 包头市文物管理所：《内蒙古大青山西段新石器时代遗址》，《考古》1986年第6期，第495页。
④ 中国社会科学院考古研究所山东队：《山东省长岛县砣矶岛大口遗址》，《考古》1985年第12期，第1083页。

（续表）

氏族联盟时期	乐舞	文献记载
伊耆氏	蜡祭乐	《礼记·郊特牲》：天子大蜡八。伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也；岁十二月，合聚万物而索飨之也。蜡之祭也，主先啬而祭司啬也，祭百种以报啬也。……曰："土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。 《礼记·明堂位》：土鼓、蕢桴、苇龠，伊耆氏之乐也。 孔颖达疏：土鼓，至乐也。……伊耆氏始为蜡，蜡是报田之祭。
神农氏	九天之和乐	《拾遗记》：炎帝神农奏九天之和乐，百兽率舞，八音克谐，木石润泽，时有流云洒液，是为霞浆。
	扶犁	《路史·后记》：捋土鼓以致敬于鬼神，耕桑得利而究年受福，乃命刑天作《扶犁》之乐，制丰年之咏，以荐厘来，是曰《下谋》。
黄帝	咸池、英韶	《吕氏春秋·古乐》：黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施《英韶》，以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰《咸池》。 《庄子·天运》：容成子有道，女娲之后。初为黄帝造律、历。元起辛卯。至此时，造笙以象凤鸣。……帝以容成子为乐师。帝作《云门》《大卷》《咸池》之乐，乃张于洞庭之野。北门成曰：其奏也，阴阳以之和，日月以之明。和风俗也。
	云门	《周礼·春官·大司乐》：舞《云门》，以祀天神。（贾公彦疏：《云门》又黄帝乐，以尊祭尊，故云尊之也。）
	清角	《韩非子·十过》：昔者，黄帝合鬼神于泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，作为《清角》。
颛顼	承云	《吕氏春秋·古乐》：帝颛顼生自若水，实处空桑，乃登为帝。唯天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。帝乃令鱓先为乐倡，鱓乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。
伯陵	乐风	《山海经·海内》：炎帝之孙伯陵，伯陵同吴权之妻阿女缘妇，缘妇孕三年，是生鼓、延、殳。殳始为侯，鼓、延是始为钟，为乐风。
帝俊	歌舞	《山海经·海内》：帝俊生晏龙，晏龙是为琴瑟。帝俊有子八人，是始为歌舞。
帝喾	九招、六列、六英	《吕氏春秋·古乐》：帝喾命咸黑作为《声歌》——《九招》《六列》《六英》。有倕作为鼙鼓钟磬吹苓管埙篪鼗椎钟。帝喾乃令人抃或鼓鼙，击钟磬，吹苓展管篪。因令凤鸟、天翟舞之。帝喾大喜，乃以康帝德。
尧	大章	《帝王世纪》：诸侯有苗氏，处南蛮而不服。尧征而克之于丹水之浦，乃以尹寿、许由为师。命伯夔访山川溪谷之音，作乐《大章》，天下大和。 《吕氏春秋·古乐》：帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋革置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。命之曰《大章》，以祭上帝。

（续表）

氏族联盟时期	乐舞	文献记载
舜	九招、六列、六英	《吕氏春秋·古乐》：舜立，仰延乃拌瞽叟之所为瑟，益之八弦，以为二十三弦之瑟。帝舜乃令质修《九招》《六列》《六英》，以明帝德。
	南风	《礼记·乐记》：昔者舜弹五弦之琴，以歌《南风》。 《尚书大传》：舜弹五弦之琴，歌《南风之诗》，而天下治。
	两伯之乐	《尚书大传》：维元祀，巡守四岳八伯，坛四奥沈四海封十有二山，兆十有二州，乐正定乐名：元祀代泰山，贡两伯之乐焉，阳伯之乐，舞株离，其歌声比余谣，名曰《皙阳》。仪伯之乐，舞襄哉，其歌声比大谣，名曰《南阳》。中祀大交霍山，贡两伯之乐焉。趯伯之乐，舞谩彧，其歌声比中谣，名曰《初虑》。羲伯之乐，舞将阳，其歌声比大谣，名曰《朱于》。秋祀柳谷华山，贡两伯之乐焉，秋伯之乐，舞蔡俶，其歌声比小谣，名曰《苓落》。伯和之乐，舞玄鹤，其歌声比中谣，名曰《归来》。幽都弘山祀，贡两伯之乐焉，冬伯之乐，舞齐落，歌曰《缦缦》，垂为冬伯，舞丹凤，一曰《齐落》，歌曰《齐乐》；一曰《缦缦》。
	箫韶	《尚书·益稷》：夔曰："戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏。……下管鼗鼓，合止祝敔，笙镛以间，鸟兽跄跄。《箫韶》九成，凤皇来仪。"夔曰："於！予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。" 《帝王世纪》：舜摄政……有苗氏负固不服，禹请征之，舜曰："我德不厚而行武，非道也。吾前教犹未也。"乃修文教三年。……以六律五声协治……乃作《大韶》之乐，箫韶九成，凤凰来仪，击石拊石，百兽率舞。
	击石拊石，百兽率舞	《尚书·舜典》：帝曰："夔，命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。"夔曰："於！予击石拊石，百兽率舞。"
	尸祭乐	《尚书大传》：尧崩，舜继位，"维十有三祀，帝乃称王，而入唐郊，犹以丹朱为尸。于时百执事咸昭然乃知王世不绝。烂然必自有继祖守宗庙之君。维十有四祀，帝乃雍而歌者重篇"。
	大唐之歌	《尚书大传》：维五祀，奏钟石、论人声，乃及鸟兽，咸变于前。秋养耆老，春食孤子，乃浡然招乐兴于大鹿之野，报事还归二年，荧然乃作《大唐之歌》。
	卿云歌	《尚书大传》：于四海成禹之变时，俊又百工，相和而歌《卿云》。帝乃倡之曰："《卿云》烂兮，礼《缦缦》兮，日月光华，旦复旦兮。"八佾咸进，稽首曰："明明上天，烂然星陈，日月光华，弘予一人。"帝乃再歌曰："日月有常，星辰有行，四时从经，万姓允诚，于予论乐，配天之灵，迁于贤圣，莫不咸听，襄乎歌之，轩乎舞之，精华已竭，褰裳去之。"

（续表）

氏族联盟时期	乐舞	文献记载
禹	夏籥	《吕氏春秋·古乐》：禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞，凿龙门，降通漻水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功。
	九歌	《尚书·大禹谟》：曰："於！帝念哉：德惟善政，政在养民。火、水、金、木、土、谷，惟修；正德、利用、厚生，惟和；九功惟叙，九叙惟歌。戒之用休，董之用威，劝以九歌，俾勿坏！"
	干羽舞	《尚书·大禹谟》：三旬，苗民逆命。益赞于禹曰："惟德动天，无远弗届。……"帝拜昌言曰："俞！班师振旅。"帝乃诞敷文德，舞干羽于两阶。七旬，有苗格。
	大化、大训、六府、九原	《尚书大传》：舜将禅禹，八风修通，歌《大化》《大训》《六府》《九原》而夏道兴。（郑玄注云：四章皆歌禹之功。）

由上表可知，乐舞在氏族联盟时期的发展表现在四个方面：

第一，社会分工逐渐导致了专业乐人群体的形成和音乐教育行为的产生，如黄帝时期的乐人伶伦与荣将、颛顼时期的飞龙和鳝先、帝喾时期的咸黑和有倕等。音乐教育的专业化和专业乐人群体的出现，意味着乐舞艺术"创承"群体的形成，乐舞开始脱离物质生产活动的束缚，逐渐成为具有独立性的精神艺术，并从此步入专业化发展的历程。

第二，乐舞从最初混沌时期的形态，逐渐发展成具有较高审美意蕴的乐舞形态；乐舞已不再只是对社会生活的模仿和饱餐一顿或狩猎成功后快乐情绪的宣泄，而是具有了较高精神层面的内涵。

第三，乐舞逐渐从初民时期的物质实用功能，向图腾崇拜、祭祀、娱乐等精神层面的社会功能演进。乐舞成为图腾崇拜、巫术、祭祀等原始宗教仪式活动的重要组成部分，是人们祈求神灵、娱乐神灵、沟通神灵的重要方式。

第四，开始出现多段体大型乐舞，并逐渐向规范性发展，初步形成了八乐章、九乐章、六乐章的音乐体制。

综上述之，氏族联盟时期的乐舞已呈现出结构体制方面的规范性、表现形态方面的审美性、乐舞承载者的专业性以及乐舞为用的多功能性，已经发展为较成熟的形态。

三、夏、商时期的乐舞

夏、商时期，我国已进入奴隶社会，物质文化和精神文化较以往有进一步发展，青铜器的产生，文字的使用，表明文明时代的来临。随着乐器性能的提高，音高概念的形成，乐舞艺术又呈现出新的发展面貌。

表3：夏、商时期乐舞记事表

奴隶制王朝	乐舞	文献记载
夏后启	九招、九辩	《山海经》：夏禹布土以湮洪水，均定九州岛。夏后启上三嫔于天，得《九辩》《九歌》以下，于大乐之野舞《九代》。 《竹书纪年》：夏自禹至桀十七王，用岁四百七十一年。禹之子夏后启舞《九韶》《九招》。少康、后发等王即位之时，诸夷献其乐舞。《竹书纪年·卷三》：帝启十年巡狩，舞《九韶》，于大穆之野。（成玄英疏：《九韶》，舜乐名也。）
	万舞	《墨子·非乐上》：于《武观》曰："启乃淫逸康乐，野于饮食，将将鎗鎗，莞磬以力，斟酌于酒，渝食于野。《万舞》翼翼，章闻于大，天用弗式。"
夏后桀	烂漫之乐、奇玮之戏	《帝王世纪》：帝桀淫虐，有才力，能伸钩索铁，手能搏熊虎。多求美女以充后宫，为琼室瑶台金柱三千，始以瓦为屋，以望云雨。大进侏儒倡优，为烂漫之乐、设奇玮之戏、纵靡靡之声。
商汤	大濩、晨露、九招、六列	《吕氏春秋·古乐》：殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之。汤于是率六州以讨桀罪，功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》《六列》，以见其善。
	恒歌酣舞	《尚书·伊训》：敢有恒舞于宫、酣歌于室，时谓巫风。
	大濩（桑林）	《淮南子·修务》：时大旱七年，汤以身祷于桑山之林，舞《大濩》，其乐又名《桑林》。 《尚书大传》：汤伐桀之后，大旱七年。史卜曰："当以人为祷。"汤乃剪发断爪，自以为牲，而祷于桑林之社，而雨大至，方数千里。
商代后期	《那》等	《诗经》中"商颂"各诗章。（诗句略）
帝辛（纣）	淫乐	《史记·殷本纪》：（帝纣）好酒淫乐，嬖于妇人。爱妲己，妲己之言是从。于是使师延作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。厚赋税以实鹿台之钱，而盈鉅桥之粟，益收狗马奇物，充仞宫室。益广沙丘苑台，多取野兽蜚鸟置其中。慢于鬼神。大聚乐戏于沙丘，以酒为池，县肉为林，使男女倮，相连其间，为长夜之饮。

夏商时期，乐舞依然主要用于巫术、祭祀等仪式层面，这不仅可以从上表所列乐舞材料看出，甲骨文中亦有大量祭祀配以乐舞的记载，如："惟五鼓……上

帝，若，王……有佑”（《合集》三〇三八八），“其将祀，鼓，其……佑”（《合集》三〇七六三）。但是处于社会上层的奴隶主们此时已不满足于在祭祀典礼等仪式规范下感受乐舞文化，而是想摆脱宗教仪式的束缚，以自由的审美心态去观赏乐舞文化。《拾遗记》载：师延“奏清商、流徵、涤角之音”，纣颇为不满，曰：“此乃淳古远乐，非余可听悦也。”于是逼迫师延作“迷魂淫魄之曲，以欢修夜之娱。”①这是乐舞文化向世俗性发展的倾向和人们要求以审美的心态观赏乐舞的反映。正是统治者们对声色娱乐的追求，用于世俗享受的娱乐性乐舞才有了较大发展，才出现了“烂漫之乐”“奇玮之戏”等靡靡之乐。《管子·轻重甲》曰：“昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”②《墨子·非乐上》引《武观》曰：“启乃淫逸康乐，野于饮食，将将铭，苋磬以力，斟酌于酒，渝食于野。万舞翼翼，章闻于大，天用弗式”③，“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢”，“万舞翼翼，章闻于大，天用弗式”。乐舞人数是何等的庞大，乐舞规模是何等的壮观！《吕氏春秋》对夏商时期的世俗娱乐性乐舞有更为详细的描述，其曰：“夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓钟磬管箫之音，以鉅为美，以众为观；俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量。”④不仅如此，一些曾经用于祭祀仪式，歌颂统治者功绩的音乐在夏商时期也被统治者用来观赏和娱乐，例如《九韶》，在帝喾时期是“以康帝德”，经舜增删修改之后是“以明帝德”，但正是这样一部歌颂氏族联盟统治者的乐舞，却被夏后启用于声色娱乐。《竹书纪年》曰：“帝启十年巡狩，舞《九韶》于大穆之野。”⑤舞《九韶》于大穆之野，表明《九韶》经过了“去情境化”处理，已经背离了其原生性社会文化情境和文化属性，脱离了祭祀文化的神圣性，逐渐彰显了其审美属性，向世俗音乐演进。由此可见，夏商时期，乐舞的审美性、艺术性、娱乐性有了很大的发展，一种不同于祭祀音乐的新乐——世俗音乐已经形成。

项阳说：“中国传统乐文化，从其功用上认知其实就是两大类：礼乐与俗乐。中国传统乐文化是在礼乐与俗乐的互动中前行。礼乐概念之生成，恰是催生俗乐

① ［东晋］王嘉：《拾遗记》，《古小说丛刊》，齐治平校注，北京：中华书局，1981年，第44页。
② 黎翔凤：《管子校注》，《新编诸子集成》，北京：中华书局，2004年，第1398页。
③ 吴毓江：《墨子校注》，《新编诸子集成》，北京：中华书局，1993年，第383页。
④ 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第269页。
⑤ 方诗铭，王修龄：《古本竹书纪年辑证》，上海：上海古籍出版社，1981年，第202页。

概念的动因。换言之，礼乐与俗乐是相对应的概念，没有礼乐也就没有俗乐，反之亦同。”[①] 该观点揭示出中国传统音乐数千年发展的总体特征。西周以前的社会虽没有严格意义上的礼乐与俗乐，但并非没有具有礼、俗性质音乐的存在。氏族联盟时期那些用于巫术、祭祀的音乐虽不能称之为礼乐，但它们用于仪式，与一定的仪轨结合，已具有礼的行为特质和礼乐规范性、仪式性和娱神的品质；夏商时期那些用于声色娱乐的“烂漫之乐”和“奇玮之戏”虽不能称之为俗乐，但已具有后世俗乐的行为特质和俗乐观赏性、娱人的品质。这表明，西周以后贯穿整个封建社会的中国传统音乐的两大门类——礼、俗音乐，至迟在夏商时期已经正式形成。

实际上，在乐舞形成之初，音乐的礼、俗分野可能已形成。鲁迅说：“诗歌起源于劳动和宗教。其一，因劳动时一面工作一面唱歌，以忘却劳苦，所以从单纯的呼叫发展开去，直到发挥自己的心意和感情，并偕有自然的韵调；其二，是因为原始民族对于神明，渐因畏惧而生敬仰，于是歌颂其威灵，赞叹其功烈，也就成了诗歌的起源。”[②] 杨华认为：“原始社会，祭祀礼乐和民间的即兴歌舞有着极大的不同，二者沿着不同的两个向度发展，前者成为巫史文化——雅文化的一脉，后者成为民乡文化——俗文化的一脉”，“原始舞蹈艺术乃至整个原始文化从一开始就是沿着雅俗两条不同的轨迹向前发展，即形成原始文化的雅俗二极趋向”。[③] 因此我们认为：源于劳动的诗歌，人们的即兴歌舞表演，是反映先民生产、生活活动的民间俗乐与娱乐性音乐；源于宗教的诗歌，是用于巫术、祈求神明、歌颂神威的祭祀礼乐。这意味着在后世一直呈交织发展状态的礼、俗音乐在原始先民时期已形成。

第二节　上古乐舞的特征

上文主要梳理了我国上古时期西周以前乐舞的发展历程，本节拟从乐舞的音

---

① 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，第3页。

② 鲁迅：《中国小说史略·中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》（第九卷），北京：人民文学出版社，2005年，第312页。

③ 杨华：《先秦礼乐文化》，武汉：湖北教育出版社，1997年，第316页，第28页。

乐结构体制、乐舞的表现形态和乐舞的承载群体三个层面对上古乐舞的总体特征进行探讨，以期对大曲前形态有更全面深刻的把握。

一、乐舞的音乐结构体制

乐舞的音乐结构体制，是指乐舞在音乐本体层面具有的规范性和程式性的结构特征，这种结构特征有较强的稳定性，在以后的发展中一直被继承。乐舞音乐结构体制的形成，意味着乐舞发展已经脱离了初级混沌的样态，具有了规范的音乐本体形态特征。上古乐舞多为大型的多段体形式，主要有八乐章、九乐章和六乐章三种主要的音乐结构体制，如葛天氏之乐为八个乐章，《九招》《萧韶》《夏籥》为九个乐章，《六英》《六列》为六个乐章①，有关这些乐舞音乐结构记载的文献，详见于上文乐舞记事表。我们之所以称它们是音乐结构体制，并非只是因为它们是多段体的大型乐舞，而是因为它们的音乐结构具有一定的规范性和程式性，为后世乐舞发展所继承，具有较强的稳定性。《周礼·春官·大司乐》曰：

> 凡六乐者，一变而致羽物，及川泽之示。再变而致蠃物，及山林之示。三变而致鳞物，及丘陵之示，四变而致毛物，及坟衍之示。五变而致介物，及土示。六变而致象物，及天神。凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽，雷鼓、雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，《云门》之舞。冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓、灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，咸池之舞。夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓、路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，《九德》之歌，《九韶》之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。②

上述乐舞的三种音乐结构，不仅传承至西周，而且在经过周公制礼作乐规范之后，一直为西周以后历代礼乐所继承。

---

① 高亨认为："《九招》这个乐曲当包含九个乐章，至于《六英》《六列》当各包括六个乐章。"（高亨：《文史述林·上古乐曲的探索》，北京：清华大学出版社，2004年，第50页）

② 《周礼注疏》卷二二，第151—152页。

《隋书·音乐志》：

其圆丘降神六变，方泽降神八变，宗庙禘祫降神九变，皆用《昭夏》。①

《旧唐书·音乐志》：

二十九年六月，太常奏："准十二年东封太山日所定雅乐，其乐曰：《元和》六变，以降天神。《顺和》八变，以降地祇。"②

《宋史·乐志》：

淳化二年，太子中允、直集贤院和山蒙上言："兄岘尝于乾德中约《唐志》故事，请改殿庭二舞之名，舞有六变之象，每变各有乐章，歌咏太祖功业。今睹来岁正会之仪，登歌五瑞之曲已从改制，则文武二舞亦当定其名。《周易》有'化成天下'之辞，谓文德也；汉史有'威加海内'之歌，谓武功也。望改殿庭旧用《玄德升闻》之舞为《化成天下》之舞，《天下大定》之舞为《威加海内》之舞。其舞六变：一变象登台讲武，二变象漳、泉奉土，三变象杭、越来朝，四变象克殄并、汾，五变象肃清银、夏，六变象兵还振旅。每变乐章各一首。"③

由此可见，上古乐舞已形成规范性、程式性和稳定性的音乐结构体制，这些音乐结构体制为后世乐舞发展所继承，对后世大型乐舞乃至大曲的形成有重要的影响。

二、乐舞的表现形态

诗歌、音乐、舞蹈均是猿进化到人之后感觉和意识的物化、外化、对象化，

① 《隋书》卷一五，第357页。
② 《旧唐书》卷二八，第1044页。
③ 《宋史》卷一二六，第2943页。

但在史前人类艺术的发生期，它们往往以乐舞这种综合性的艺术形式存在。格罗塞在《艺术的起源》一书中指出："音乐在文化的最低阶段上显见得跟舞蹈、诗歌结连得极密切。没有音乐伴奏的舞蹈在原始部落间很少见，也和在文明民族中一样"，"舞蹈、诗歌和音乐就这样形成一个自然的整体，只有人为的方法能够将它们分析开来。假使我们要确切地了解并估计这些原始艺术的各个情状及其功能，我们必须始终记得，它们并非各自独立，却是极密切地有机结合着"。①亚当·斯密认为："由于舞蹈可以在所有野蛮部族里发现，并且总是和音乐、诗歌不可分割地结合在一起，没有其他姐妹艺术作陪伴的舞蹈是不可想象的，因此它具有一种出发点特征。在舞蹈中我们可以发现许多特征结合在一起，而这些特征都是在最早的其他艺术中出现过的。舞蹈，尤其是集体舞，需要节奏，因此无论从舞蹈本身来看或是从它的外部关系来看，都会包括到音乐和诗歌。"②

格罗塞和亚当·斯密对原始乐舞表现形态的认识虽然源于对西方社会原始部落的考察，但他们揭示出的现象具有乐舞艺术发展的普遍规律性。中国上古乐舞艺术亦主要是歌、舞、乐三位一体的综合形式，如帝喾的乐舞《九招》《六列》《六英》，《吕氏春秋·古乐》曰："帝喾命咸黑作为《声歌》——《九招》《六列》《六英》。有倕作为鼙鼓钟磬吹苓管埙篪鼗椎钟。帝喾乃令人抃或鼓鼙，击钟磬，吹苓展管篪。因令凤鸟、天翟舞之。"③舜的乐舞《箫韶》，《尚书·益稷》曰："夔曰：'戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏。……下管鼗鼓，合止祝敔，笙镛以间，鸟兽跄跄。《箫韶》九成，凤皇来仪。'夔曰：'于！予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。'"④由此可知，在艺术发展的早期阶段，音乐、诗歌、舞蹈是紧密结合、相互依存的，歌、舞、乐三位一体是上古乐舞艺术的主要表现形态。

三、乐舞的承载方式

上古时期，生产力低下，个人难以在充满危险的自然环境中生存，人们需要以血缘为纽带组成氏族，并依靠集体的智慧和力量，过着生产资料公有、共同劳

① 〔德〕格罗塞：《艺术的起源》，蔡慕晖译，北京：商务印书馆，1984年，第214—215页。
② 参见朱狄：《艺术的起源》，北京：中国社会科学出版社，1982年，第176页。
③ 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第288—289页。
④ 《尚书正义》卷五，《十三经注疏》，第32页。

动、共同消费的生活。苗启明认为："原始社会，作为一种自然形成的社会，主要由两方面规定着：其一，由其物质性的自然血统形成群体、氏族、胞族、部族、部落等，这种自然形成的血缘关系成了社会的组织行动基础。同时，在这个行动组织中，以血缘群体为单位、为主体，进行着共同劳作、共同享受的原始的共生、共存、共有的物质生活。"①正是"共生、共存、共有的物质生活"决定了原始社会的一切社会行为和社会活动都是群体性的行为，音乐活动亦不例外。

上古时期的乐舞艺术，不论是早期对社会生产活动模拟的"物质性"舞蹈，还是用于巫术、祭祀仪式的宗教性舞蹈，抑或是用于娱乐欣赏的世俗性舞蹈，均主要是群体性承载，由氏族内部成员集体表演。上文"乐舞记事表"所列相关文献对此记载甚多，如《吕氏春秋·古乐》：葛天氏之乐，"三人操牛尾投足以歌八阕"。②《拾遗记》："炎帝始教民耒耜，躬勤畎亩之事……奏九天之和乐，百兽率舞，八音克谐，木石润泽。"③除文献记载外，一些考古出土的史前乐舞图像对此亦有反映，如1973年青海大通上孙家寨出土的彩陶盘，据考古学家考证距今约五千多年，属于新时期时代晚期的马家窑文化。该彩陶盆内壁彩绘有十五个舞蹈人物形象，分为三组，每组舞蹈人物的动作相同，皆以左脚为中心向右按顺时针方向而舞。虽然彩陶盆上舞蹈图像的性质是祭祀舞蹈、狩猎舞蹈，还是劳动之余的娱乐性舞蹈，学界说法不一④，但可以确定它是群体性承载的集体舞。又如同属马家窑文化的青海宗日彩陶盆，盆内壁上绘有两组舞蹈人像，分别为十一人和十三人⑤，以及距今约三千年的沧源崖画五人舞图像⑥，内蒙古白岔河岩画八人舞蹈图⑦，贺兰山岩画群舞图⑧等，均是群体性承载的集体舞形式。这表明，由氏

---

① 苗启明，温益群：《原始社会的精神历史构架》，昆明：云南人民出版社，1993年，第130页。

② 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第288页。

③ 《拾遗记》，第5页。

④ 青海大通县上家寨彩陶盆上舞蹈图像性质的相关研究参见：青海省文物管理处考古队：《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》（《文物》1978年第3期）、金维诺：《舞蹈纹彩陶盆与原始乐舞》（《文物》1978年第3期）、汤池：《黄河流域的原始彩陶艺术》（《美术研究》1982年第3期）、戴春阳：《舞蹈图案彩陶盆辨析》（《考古与文物》1994年第4期）。

⑤ 青海省文物管理处，海南州民族博物馆：《青海同德县宗日遗址发掘简报》，《考古》1998年第5期，第7页。

⑥ 云南沧源崖画相关研究，参见汪宁生《云南沧源崖画的发现与研究》（北京：文物出版社，1985年）、吴学明《石佛洞新石器文化与沧源崖画关系探索》（《云南文物》第25期，1989年6月）、王胜华《先秦乐舞戏剧大事年表》（北京：中国文联出版社，2001年，第111页）。

⑦ 张松柏，刘志一：《内蒙古白岔河流域岩画调查报告》，《文物》1984年第2期，第71页。

⑧ 李祥石：《宁夏贺兰山岩画》，《文物》1987年第2期，第64页。

族社会内部成员集体表演，共同表现社会生活，表达共同的情感诉求是上古乐舞艺术的重要特征。

第三节　上古乐舞的功能

功能即功用，乐舞的功能是指乐舞在某种场合、某种情境被使用，以及乐舞在“被使用”层面的目的指向性和意义指向性。乐舞作为社会生活的反映，体现的是人与世界的三种关系——宗教的、实用的和审美的，根据这三种关系，结合上古乐舞发展的实际情形，我们认为上古乐舞主要有三大社会功能：实用功能、祭祀功能、审美功能。虽然这三种功能在上古乐舞中存在交织状态，但总体而言，实用功能和宗教功能占主导地位，审美功能不是以审美为目的的存在，而是以宗教和实用为目的的存在，人们在以巨大的热情和精力实施宗教和实用功能的同时，也在这种集体狂欢的活动中享受乐舞的审美意蕴。此外，通过对中国上古乐舞发展的考察发现，这三种功能在上古社会的不同时期具有不同的重要性：原始初民时期，以实用功能为主；氏族联盟时期，祭祀功能愈显重要；夏商时期，审美功能开始彰显。

一、实用功能

实用功能的概念比较宽泛，从本质上说，事物具有的一切功能均以“实用”为目的指向性，祭祀功能、审美功能均如此。本书所探讨的上古乐舞的实用功能，是指乐舞行为不以祭祀仪式为规范，不以声色享受为目的，而是以某一具体社会目的为旨归。上古乐舞的实用功能主要有三种：其一，模仿自然界和生产活动，如《吕氏春秋·古乐》：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋辂置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”[①]其二，用于教育，如《尚书·舜典》所载：“帝曰：‘夔，命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，

① 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第289页。

无相夺伦，神人以和。’”[①]《帝王世纪》曰：“舜摄政……有苗氏负固不服，禹请征之，舜曰：‘我德不厚而行武，非道也。吾前教犹未也。’乃修文教三年，执干戚而舞之……以六律五声八音协治……乃作《大韶》之乐，箫韶九成，凤凰来仪，击石拊石，百兽率舞。”[②]由此可知，乐教在史前人们的社会生活中具有重要的意义，故刘师培云：“古人以礼为教民为本，列于六艺之首，岂知上古教民六艺之中乐为最崇，固以乐教为教民之本哉。”[③]其三，歌颂氏族联盟首领功绩，如《吕氏春秋·古乐》载：“禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞，凿龙门，降通漻水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功。殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之。汤于是率六州以讨桀罪，功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》《六列》，以见其善。”[④]等等。

我们认为上古乐舞具有上述三种实用功能，是就乐舞行为的目的指向性而言的，并不否认这些乐舞本身具有审美内涵以及人们在表演乐舞时获得的审美愉悦。如上述模拟自然与各种动物姿态的舞蹈，作为对先民狩猎活动的反映，它们或是以乐舞来诱捕动物，或是狩猎成功后的庆贺。虽然先民们在表演这些舞蹈时亦有精神上的审美娱乐，但其主要目的则是以此获得更多的物质生产资料，以便能够继续生活。也就是说，这些舞蹈的意义是指向实用性的。芬兰艺术史学家希尔恩说：“舞蹈、诗歌，甚至低级部族的确具有的造型艺术，正如许多人种学者所同意的那样，无疑具有审美的价值，但这种艺术很少是自由的和无利害关系的；它们一般说来总是具有实用意义的——真正具有实用意义或被设想为具有实用意义——并且常常是一种生活的必需。”[⑤]我们认为上古乐舞具有实用功能正是从这个层面而言的。

二、祭祀功能

史前人们的世界主要包括两部分：一是他所掌握的、实存的、自然的、可以

① 《尚书正义》卷三，第19页。
② ［西晋］皇甫谧：《帝王世纪》，《新世纪万有文库》，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，第12页。
③ 刘师培：《古政原始论》，《刘师培全集》（第二册），北京：中共中央党校出版社，1997年，第48页。
④ 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第289页。
⑤ 朱狄：《艺术的起源》，第72页。

亲近的世俗世界，一是他难以掌握的、虚幻的、超自然的、敬畏的宗教世界。上古乐舞的三个功能中，实用功能和审美功能是先民们以乐舞行为直接实现他们对世俗世界的愿望；祭祀功能则不同，它或是先民们以乐舞行为实现对宗教世界的精神祈求，或是通过祭祀仪式间接实现对世俗世界的愿望。

宗教的世界是先民思维观念的重要组成部分，这种观念投射于先民们的社会活动，就是各种各样的巫术和祭祀行为。先民们用巨大的热情投入到乐舞的创作和享受活动中，在一定程度上是受逐渐形成的宗教意识支配的。他们把音乐表演当作一种巫术活动，开始用宗教的思维和意识来把握世界，用乐舞的感性形式来影响世界和控制世界，与自然、神灵以及他们心中的神秘物进行对话，或为之祈祷，或为了取悦于他们。人类学家泰勒认为："在文化的童年时期，舞蹈却饱含着热情和庄严的意义。蒙昧人和原始人用舞蹈作为自己愉快和悲伤、热情和暴怒的表现，甚至作为魔法和宗教的手段。"①巫师以歌舞取悦于神，在世界范围内具有普遍性，中国亦如此。《尚书·伊训》曰："敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。"疏曰："以歌舞事神，故歌舞为巫觋之风俗也。"②《说文》："巫，巫祝也，女能事无形以舞降神者也，象人两袖舞形。"③郑玄《诗谱》："巫以歌舞为职，以乐神人者也。"此外，据杨荫浏先生研究，"'巫'字就是由'舞'字产生，在较早的时候，它们原来可能是同一个字"。④这些均表明，乐舞在各种巫术祭祀仪式中的重要性。

乐舞的祭祀功能是上古乐舞的主要功能之一，刘师培说："古代乐官大抵以巫官兼摄"，"三代以前之乐舞，无一不源于祭神"。⑤先秦文献关于上古乐舞祭祀功能的记载甚多，涉及上古社会生活的方方面面，大体有以下几种：其一，山川祭祀。《尚书大传》曰："维元祀，巡守四岳八伯，坛四奥，沈四海，封十有二山，兆十有二州，乐正定乐名：元祀代泰山，贡两伯之乐焉。阳伯之乐，舞株离，其歌声比余谣，名曰《皙阳》。仪伯之乐，舞襄哉，其歌声比大谣，名曰《南

① ［英］爱德华·泰勒：《人类学——人及其文化研究》，连树声译，桂林：广西师范大学出版社，2004年，第275页。
② 《尚书正义》卷八，第51页。
③ ［东汉］许慎：《说文解字》，第357页。
④ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第20页。
⑤ 刘师培：《舞法起于祭神考》，《刘师培全集》（第三册），第445—446页。

阳》。”[1]其二，图腾祭祀。《周礼·春官·大司乐》曰：“舞《云门》，以祀天神。”贾公彦疏：“《云门》又黄帝乐，以尊祭尊，故云尊之也。”[2]其三，求雨祭祀。《周礼·春官宗伯·司巫》载：“若国大旱，则帅巫而舞雩。”[3]《说文》释：“雩，夏祭乐于赤帝，以祈甘雨也。《公羊传》曰：‘大雩者何？旱祭也。’《月令》：‘仲夏之月，大雩帝，用盛乐。’”[4]甲骨卜辞中有许多商人用乐舞祭祀祈雨的记载：

> 于翌日丙舞，有大雨，吉。[5]
>
> 唯戍呼舞，有大雨。唯万呼舞，有大雨。[6]
>
> 丙辰卜贞，今日奏舞，有从雨。[7]

其四，腊祭。《礼记·郊特牲》曰：“天子大蜡八。伊耆氏始为蜡。蜡也者，索也；岁十二月，合聚万物而索飨之也。蜡之祭也，主先啬而祭司啬也，祭百种以报啬也。……曰：‘土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。’”[8]《礼记·明堂位》云：“土鼓、蕢桴、苇籥，伊耆氏之乐也。”孔颖达疏：“土鼓，至乐也。……伊耆氏始为蜡，蜡是报田之祭。……神农始作耒耜，是田起于神农。”[9]其五，宗庙祭祀。《尚书大传》曰：“维十有三祀，帝乃称王而入唐郊，犹以丹朱为尸，于是百执事咸昭然乃知王世不绝，烂然必自有继祖守宗庙之君。”[10]

苗启明、温益群在《原始社会的精神历史构架》一书中说到：“原始社会以祀拜灵神为核心的各种献祭、祭祀、祈拜、狩猎与农耕等生产活动中的涉灵仪式、原始丧葬习俗、道场、各种涉神仪式等，皆可以看作是一种间接巫术。‘直接’和‘间接’的区别，在于直接巫术的行为与其要达到的结果之间没有中介物，行为过

---

① ［西汉］伏胜：《尚书大传》卷一，《万有文库》本，长沙：商务印书馆，1937年，第5—6页。
② 《周礼注疏》卷二二，第150页。
③ 《周礼注疏》卷二六，第178页。
④ ［东汉］许慎：《说文解字》，第998页。
⑤ 郭沫若主编，胡厚宣总编辑：《甲骨文合集》30041，北京：中华书局，1982年。
⑥ 《合集》30028。
⑦ 《合集》12818。
⑧ 《礼记正义》卷二六，第225—226页。
⑨ 《礼记正义》卷三一，第263页。
⑩ 《尚书大传》卷二，第18页。

程即是结果的实现过程，它虽然也通过灵神，但却是‘命令’灵神、迫使灵神服从自己以活动表现出来的意志，从而直接达到目的。它体现着人对自然及其灵神的主人地位。相反地，间接巫术的行为与其要达到的结果之间隔着灵神，灵神是行为与结果之间的自主中介物，它可以让人的愿望实现，也可以不让人的愿望实现，甚至可以惩罚人们。因此，人们的行为首先要符合灵神愿望，人必须毕恭毕敬、小心谨慎地祀拜和祈求灵神，以通过灵神意愿，间接达到生存斗争的目的。”[①]正因为人们需要通过祈拜和祈求灵神来实现愿望，人们才会将美妙的乐舞当作祭品敬献给他们敬畏的神灵，娱神悦神，感动神灵。朱载堉《律吕精义·舞学十议》云：“乐舞之妙，在于进退屈伸，离合变态，若非变态，则舞不神，不神而欲感动鬼神，难矣。”[②]这就是歌舞娱神的意义和乐舞祭祀的功能性所在。

三、审美功能

从本质上说，乐舞的形成即意味着乐舞审美形式的形成，乐舞与乐舞的审美形式相互依存，不存在没有审美形式的乐舞，即便是乐舞的最原始形态，也具有一定审美形式。但乐舞具有审美形式，并不意味着乐舞具有审美功能。乐舞的审美功能是指以娱乐、观赏为存在方式，以愉悦精神、陶冶情操为目的指向的乐舞行为。因此，我们探讨乐舞的审美功能，主要是就乐舞行为的目的指向性而言的。

前文在探讨乐舞的实用功能时曾指出，上古乐舞宗教功能和实用功能占主导地位，审美功能不是以审美为目的的存在，而是以宗教和实用为目的的存在，但并不表明上古乐舞艺术没有以审美为目的的存在，没有娱乐性观赏乐舞行为方式的存在。从文献看，乐舞被大量地用于声色享乐始于夏商时期，如夏后启的《万舞》。《墨子·非乐上》引《武观》曰：“启乃淫逸康乐，野于饮食，将将铭，苋磬以力，……万舞翼翼。”[③] 这些用于声色娱乐的乐舞被称为烂漫之乐、奇玮之戏和淫乐。《帝王世纪》曰：“帝桀淫虐，有才力，能伸钩索铁，手能搏熊虎。多求美女以充后宫，为琼室瑶台金柱三千，始以瓦为屋，以望云雨。大进侏儒倡优，为烂漫之

① 苗启明，温益群：《原始社会的精神历史构架》，第144页。
② ［明］朱载堉：《律吕精义》，冯文慈点注，北京：人民音乐出版社，1998年，第1160页。
③ 吴毓江：《墨子校注》，第383页。

乐、设奇伟之戏、纵靡靡之声。”[1]《史记·殷本纪》曰：“（帝纣）好酒淫乐，嬖于妇人。爱妲己，妲己之言是从。于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。”[2]由此可知，上古乐舞的审美功能虽不如实用功能和祭祀功能广泛，但乐舞用于观赏，供统治者声色娱乐的行为的存在，则表明乐舞的审美功能已经形成。

小　结

本章通过先秦文献的梳理，结合考古学和人类学相关研究成果，对大曲前形态之上古乐舞艺术做了较为全面的考察，着重探讨了上古乐舞的发展历程、上古乐舞的特征和上古乐舞的功能，具体得出以下三点认识：

第一，乐舞艺术形成甚早，在西周之前，大体经历了原始初民时期、氏族联盟时期和夏商时期。原始初民时期的乐舞是初级混沌的状态，乐舞尚未完全从物质生产活动中独立出来；氏族联盟时期，随着专业乐人群体的形成，乐舞的体制开始呈现规范性特征；夏商时期，乐舞逐渐成为一门独立的艺术，并已初具大型音乐的结构体制。

第二，上古乐舞具有三个特征：多段体的音乐结构体制；歌、舞、乐三位一体的表现形态；群体性的承载方式。这表明，上古乐舞在表现形态和结构体制方面已初具大曲之特征，正因为如此，我们将上古大型乐舞称为大曲前形态。

第三，上古乐舞具有实用功能、祭祀功能和审美功能。实用功能和祭祀功能产生较早，是上古乐舞的主要功能，审美功能至夏商时期才逐渐彰显。祭祀功能和审美功能的产生，意味着中国传统音乐发展的两条脉络——礼乐与俗乐的初步形成。正是由于具有祭祀功能的仪式音乐和具有审美功能的世俗娱乐音乐在夏商时期的高度发展，才有了周公制礼作乐的整合与规范。

---

① 《帝王世纪》，第17页。

② ［西汉］司马迁：《史记》卷三，北京：中华书局，1982年，第105页。

第二章　制礼作乐、躬著雅颂：礼乐大曲之形成

周公制礼作乐从制度上确立了礼乐在国家政治话语权力中的主体地位，西周因此形成了“郁郁乎文哉”的礼乐文明社会。以六代乐舞为典型形式的礼乐大曲也在这种宗法制度和礼乐文化中获得了政治认同和合法性地位，由此，在西周时期形成了礼乐大曲彰显的时代。

何谓礼乐大曲？简而言之，就是国家礼乐制度下，用于礼制仪式活动，具有大曲结构形态特征的大型乐舞。礼乐大曲由上古时期大型乐舞发展而来，由周公制礼作乐形成规范。就宗周社会而言，六代乐舞是礼乐大曲的典型形式。由前文可知，先秦并无“大曲”一词，六代乐舞等具有大型音乐结构体制的乐舞，在先秦往往被称之为大乐、大舞，大乐是观念层面的概念，大舞是形态层面的概念。由于先秦“曲”作为乐曲的概念尚未形成，歌、舞、乐三位一体的样态均以“乐”指称，所以不曾有“大曲”的观念，也就不曾有将六代乐舞等大型乐舞称作“大曲”的表述。但从其音乐体制、形态特征等层面看，它们完全可以被称为“大曲”。六代乐舞有大曲之实，无大曲之名。

研究礼乐大曲，对于周公制礼作乐、礼乐制度与礼乐大曲之关系等相关问题是必须要探讨的，本章拟对此进行研讨。

第一节　制礼作乐与礼乐大曲的形成

西周之前，已存在用于宗教祭祀仪式的大型乐舞形态，但是我们尚不能称其为礼乐大曲，因为礼乐制度在当时还没有真正形成，乐舞的形态结构、表演群体、传承体系还没有以制度化的方式进入国家意识形态和话语体系。只有当大型

乐舞形态具有规范性、程式性、稳定性的音乐结构体制，礼乐大曲的文化土壤——礼乐制度真正形成时，我们才能说礼乐大曲产生了。

一、制礼作乐

“制礼作乐”，是指西周初年，周公为了巩固周王朝统治所采取的一系列政治文化措施，主要是把乐舞与体现宗法制度和伦理道德的礼紧密结合，让人们在乐舞活动过程中，使内在的道德修养和外在的行为规范得以统一。周公制礼作乐，史有明文。《礼记·明堂位》曰：“成王幼弱，周公践天子之位，以治天下。六年，朝诸侯于明堂，制礼作乐。”[①]《尚书大传》记载更具体：“周公摄政，一年救乱，二年克殷，三年践奄，四年建侯卫，五年营成周，六年制礼作乐，七年致政成王。”[②]周公所制之礼乐有其深厚的文化渊源，是在先周之前的各种风俗仪式和乐舞文化基础上形成的。《论语·为政》曰：“殷因于夏礼，所损益，可知也；周因于殷礼，所损益，可知也；其或继周者，虽百世，可知也。”[③]又《尚书·洛诰》载：“周公曰：‘王肇称殷礼，祀于新邑，成秩无文。’”顾颉刚认为：“这‘殷礼’很可能就是殷商的礼，因为殷的文化高于岐周，典礼制度比较完备，祭祀的场面大得很，所以周人克殷之后大量采用了殷的文化。”[④]这说明夏商时期已初具礼乐形态，周公制礼作乐是对夏商时期各种祭祀仪典用乐的整理规范与继承发展。

“周公所‘制’之‘礼’不同于前代的根本之点乃是将事神之礼仪式化、等级化，对祭祀的不同对象、规模都做出种种规定，使之成为体现和加强宗法等级关系的有力表现形式，从而凸显了祭祀仪式对人的示范教化意义。”[⑤]《礼记·礼运》曰：“故先王患礼之不达于下也，故祭帝于郊，所以定天位也；祀社于国，所以列地利也；祖庙，所以本仁也；山川，所以傧鬼神也；五祀，所以本事也。……故礼行于郊，而百神受职焉；礼行于社，而百货可极焉；礼行于祖庙，而孝慈服焉；礼行于五祀，而正法则焉。故自郊社、祖庙、山川、五祀，义之修

---

① 《礼记正义》卷三一，第260页。
② 《尚书大传》卷五，第44页。
③ 杨伯峻：《论语译注》，北京：中华书局，2009年，第21页。
④ 顾颉刚：《周公制礼的传说和〈周官〉一书的出现》，《文史》（第六辑），北京：中华书局，1979年。
⑤ 陈炎：《中国审美文化史》，济南：山东画报出版社，2000年，第178期。

而礼之藏也。”又曰：“故圣人参于天地，并于鬼神，以治政也。处其所存，礼之序也；玩其所乐，民之治也。”[①] 这意味着上古社会的各种祭祀仪式经周公规范之后，不仅具有新的表现形式，而且具有了新的意义：其一，从事神的祭祀仪式演化为人神兼事的礼乐制度；其二，从社会习俗演化为国家制度，并成为统治者兴邦治国的社会意识形态和政治统治的规范体系。

周公制礼作乐、躬著雅颂，初步建立了礼乐文化的制度体系，经过康王、昭王几代统治者近百年努力，至周穆王“修其训典”之后，宗周礼乐文化已郁郁乎，焕然大备。[②] 孔子曾盛赞西周礼乐文化，其曰：“周监于二代，郁郁乎文哉，吾从周。”[③] 孔子所谓“郁郁乎文哉”之“文”就是指西周的礼乐文明。司马光《答孔文仲司户书》曰：“古之所谓文者，乃诗书礼乐之文，升降进退之容，弦歌雅颂之声。”[④] 这种完备的礼乐文化涉及人们社会生活的方方面面，涵盖了社会风俗习惯、观念心态、名物器具、典章制度、行为规范和道德教化等各个层面。《礼记·曲礼上》曰：“道德仁义，非礼不成；教训正俗，非礼不备；分争辩讼，非礼不决。君臣、上下、父子、兄弟，非礼不定，宦学事师，非礼不亲；班朝治军，莅官行法，非礼威严不行；祷祠、祭祀、供给鬼神，非礼不诚不庄。”[⑤] 宗周社会的各种礼制，《周礼》有载：

> 大宗伯之职，掌建邦之天神、人鬼、地示之礼，以佐王建保邦国。以吉礼事邦国之鬼神示。以禋祀祀昊天上帝，以实柴祀日、月、星、辰，以槱燎祀司中、司命、风师、雨师。以血祭祭社稷、五祀、五岳，以狸沈祭山林、川泽，以疈辜祭四方、百物。以肆献祼享先王，以馈食享先王，以祠春享先王，以禴夏享先王，以尝秋享先王，以烝冬享先王。以凶礼哀邦国之忧：以丧礼哀死亡，以荒礼哀凶札，以吊礼哀祸灾，以禬礼哀围败，以恤礼哀寇乱。以宾礼亲邦国，春见曰朝，夏见曰宗，秋见曰觐，冬见曰遇，时见曰会，殷见曰同，时聘曰问，殷眺曰视。以军礼同邦国：大师之礼，用众也；大均之礼，恤众也；

① 《礼记正义》卷二二，第194页，第197页。
② 杨华：《先秦礼乐文化》，第48页
③ 杨伯峻：《论语译注》，第28页。
④ 郭绍虞主编：《中国历代文论选》（一），上海：上海古籍出版社，2001年，第23页。
⑤ 《礼记正义》卷一，第3页。

大田之礼，简众也；大役之礼，任众也；大封之礼，合众也；以嘉礼亲万民：以饮食之礼，亲宗族兄弟；以昏冠之礼，亲成男女；以宾射之礼，亲故旧朋友；以飨燕之礼，亲四方之宾客；以脤膰之礼，亲兄弟之国；以贺庆之礼，亲异姓之国。①

《周礼》所载礼制虽名目繁多，但大体可以纳入吉、凶、嘉、军、宾五礼，这五种礼又可以根据人与神的关系概括为两大类：宗教性的礼和世俗性的礼。宗教性的礼是指祭祀礼仪，以吉礼为主，部分凶礼和军礼有时也具有宗教祭祀性质，它强调的是人与神、人与祖先之间的关系；世俗性的礼是指不以祭祀仪式为行为规范的礼仪，强调的是人与人之间的现实关系，以嘉礼与宾礼为主。不管是何种性质的礼，只要具有重要的意义，均有乐舞与之相伴。郑樵《通志》曰："礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举。"② 《礼记·仲尼燕居》曰："君子无理不动，无节不作。不能《诗》，于礼缪，不能乐，于礼素。……达于礼而不达于乐，谓之素；达于乐而不达于礼，谓之偏。"③ 又《礼记·孔子闲居》云："志之所至，诗亦至焉。诗之所至，礼亦至焉。礼之所至，乐亦至焉。"④ 因此，周公在制定上述礼制的同时，又按照典礼者的主体和对象的宗法等级规定了各种礼制仪式用乐。譬如，宗教性的祭礼用乐，《周礼》根据不同的祭祀对象规定了其所用之乐调、乐舞和歌辞，《周礼·春官·大司乐》曰："乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神。乃奏大蔟，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示。乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣。乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。"⑤ 世俗性的飨礼用乐，《礼记·仲尼燕居》云："礼犹有九焉，大飨有四焉。……两君相见，揖让而入门，入门而县兴，揖让而升堂，升堂而乐阕，下而管《象》《武》《夏籥》序兴。陈其荐俎，序其礼乐，备其百官。如此而后君子知仁焉。行中规，还中矩，和鋈中《采荠》，客出以《雍》，彻以《振羽》，是故君子无物而不在礼

① 《周礼注疏》卷一八，第119—122页。
② ［南宋］郑樵：《通志二十略》，北京：中华书局，1992年，第883页。
③ 《礼记正义》卷五〇，第386页。
④ 《礼记正义》卷五一，第388页。
⑤ 《周礼注疏》卷二二，第150—151页。

矣。入门而金作，示情也；升歌《清庙》，示德也；下而管《象》，示事也。是故古之君子不必亲相与言也，以礼乐相示而已。”[①] 又如射礼用乐，《周礼·夏官·射人》曰：“王以六耦射三侯，三获三容，乐以《驺虞》九节，五正；诸侯以四耦射二侯，二获二容，乐以《狸首》七节，三正；孤卿大夫以三耦射一侯，获一容，乐以《采苹》五节，二正；士以三耦射豻侯，一获一容，乐以《采蘩》五节，二正。”[②] 其他诸多宗教祭祀礼仪和世俗礼仪，均有歌舞乐容相须为用。

礼乐制度不仅规定了各种礼制仪式用乐，而且规定了不同宗法等级用乐的乐器组合形态和乐舞表演人数。如《周礼·春官·小胥》：“正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县，辨其声。”郑注曰：“宫县，四面县；轩县，去其一面；特县，又去一面。四面，象宫室四面有墙，故谓之宫县。轩县三面，其形曲。”[③] 又《左传·隐公五年》：“九月，考仲子之宫，将万焉。公问羽数于众仲。问执羽人数。对曰：‘天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。夫舞所以节八音而行八风，故自八以下。’公从之。于是初献六羽，始用六佾也。”[④] 由此可知，国家在制度上将礼乐具象化，并通过礼乐制度强化社会等级，体现国家权力。

二、礼乐大曲的形成

如前所述，礼乐大曲由上古社会大型乐舞发展而来，由周公制礼作乐规范形成。就宗周社会而言，六代乐舞是礼乐大曲的典型形式。由前文引《周礼·春官·大司乐》可知，宗周王朝对六代乐舞的音乐结构体制、表演形式、用乐场合有明确规定，而六代乐舞能够进入礼乐制度体系，形成礼乐大曲的样态，成为宗周祭礼用乐的主要形式，周公功不可没。周公对前朝历代大型乐舞的整理和规范具体表现在三个方面：

第一，乐舞曲目的选择。《礼记·乐记》曰：“王者功成作乐，治定制礼。其功大者其乐备，其治辩者其礼具。干戚之舞，非备乐也；孰亨而祀，非达礼也。

① 《礼记正义》卷五〇，第386页。
② 《周礼注疏》卷三〇，第207页。
③ 《周礼注疏》卷二三，第157页。
④ 杨伯峻：《春秋左传注》，北京：中华书局，2009年，第46—47页。

五帝殊时，不相沿乐；三王异世，不相袭礼。”[①]周公选择《云门》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》六个乐舞作为西周宫廷祭祀礼乐，“分乐而序之”，一是因为它们是各王朝代表性乐舞，具有重要的历史意义。如“黄帝曰《云门》《大卷》，黄帝能成名，万物以明，民共财，言其德如云之所出，民得以有族类。《大咸》《咸池》，尧乐也。尧能殚均刑法以仪民，言其德无所不施。《大韶》，舜乐也。言其德能绍尧之道也。《大夏》，禹乐也。禹治水傅土，言其德能大中国也。《大濩》，汤乐也。汤以宽治民，而除其邪，言其德能使天下得其所也。《大武》，武王乐也。武王伐纣以除其害，言其德能成武功。”[②]二是宣扬西周统治者“受天命”“德配圣王”的政治意图。

第二，乐舞形态的规范。周公从乐律调式、结构体制和乐器组合三个方面对六代乐舞的形态进行了规范。《周礼》对此有详细记载，如乐舞的乐律调式，“奏黄钟，歌大吕，舞《云门》”，“奏大蔟，歌应钟，舞《咸池》”，“奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》”，“奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》”，“奏夷则，歌小吕，舞《大濩》”，“奏无射，歌夹钟，舞《大武》”。又如乐舞的结构体制，“凡六乐者，一变而致羽物，及川泽之示；再变而致蠃物，及山林之示；三变而致鳞物。及丘陵之示；四变而致毛物，及坟衍之示；五变而致介物，及土示；六变而致象物，及天神。……《云门》之舞，……若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。……咸池之舞，……若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。……《九德》之歌，《九韶》之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣”。[③]我们不排除这六个史诗性乐舞在周公整理规范之前已是大型的多段体的形式，但真正以制度化的方式将其规范，形成“六变”“八变”“九变”这样的结构体制，应当与周公制礼作乐有关。再如乐舞的乐器组合。西周时期，金、石、土、革、丝、木、匏、竹之属的各类乐器都已形成，周公因此可以将各乐舞演奏的乐器组合进行规范，形成“金石以动之，丝竹以行之”的组合样态。

第三，乐舞功能的规定。六代乐舞在形成之初，多数是氏族部落首领的颂歌，如《大濩》是歌颂商汤讨伐桀罪，功名大成的乐舞，《吕氏春秋·古乐》曰：

---

① 《礼记正义》卷三七，第302页。
② 《周礼注疏》卷二二，第149页。
③ 《周礼注疏》卷二二，第151—152页。

“殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之。汤于是率六州以讨桀罪，功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》《六列》，以见其善。”[①]《大夏》是歌颂夏禹“降通溇水以导河，疏三江五湖”，勤劳治天下的乐舞，《吕氏春秋·古乐》曰：“禹立，勤劳天下，日夜不懈，通大川，决壅塞，凿龙门，降通溇水以导河，疏三江五湖，注之东海，以利黔首。于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功。”[②]《大武》是一部以歌颂武王伐纣灭商，奠定周业，实行封建，统一天下为内容的乐舞。《吕氏春秋·古乐》曰：“武王即位，以六师伐殷。六师未至，以锐兵克之于牧野。归，乃荐俘馘于京太室，乃命周公为作《大武》。”[③]周公在规范它们形态的同时，又在制度上规定它们用于吉礼祭祀仪式，对应不同的祭祀对象。例如，“舞《云门》，以祀天神”；“舞《咸池》，以祭地示”；“舞《大韶》，以祀四望”；“舞《大夏》，以祭山川”；“舞《大濩》，以享先妣”；“舞《大武》，以享先祖”。这样，六代乐舞在国家祭祀仪式中为用，成为了国家礼乐的核心，国之“雅乐”的象征。

综上可知，正是周公制礼作乐，将乐舞与礼制相须为用，并从乐舞的曲目、形态和功能三个方面对前朝乐舞进行规范，才形成了以六代乐舞为典型形式的礼乐大曲。可以说，礼乐大曲是中国上古社会大型乐舞形式在西周礼乐制度下的发展与彰显。

第二节 《大武》——礼乐大曲的个案研究

六代乐舞是周代礼乐制度的重要内容，是礼乐大曲的典型形式，具有非常高的艺术魅力，但先秦文献对六代乐舞记载较少，多为只言片语的描述和评价，只有《大武》记载略详，故研究先秦文化者均重视《大武》。高亨说：“《大武》是古代歌舞在封建社会初年发展的一个标志，也影响了后代的歌舞，这是研究中国文化史、文学史、艺术史应该注意的一个重点。”[④]此言道出了《大武》在中国文化发

① 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第289页。
② 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第289页。
③ 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第289—290页。
④ 高亨：《周代〈大武〉乐的考释》，《山东大学学报》1955年第2期，第67页。

展史上的重要地位。今人研究《大武》，学术成果很丰富，但多关注《大武》的创作者、创作时间及《大武》各乐章歌辞的考证。本节在借鉴前人研究的基础上，既从本体层面考察其音乐形态特征，将其与后世大曲进行比照，以说明我们将六代乐舞视为大曲的原因，以及六代乐舞在大曲动态演化中具有的重要意义；又从整体层面考察它的用乐功能和承载群体，以全面揭示礼乐大曲丰富的社会性内涵。

《大武》为“六代乐舞”武舞之一，郭茂倩《乐府诗集》卷五二《舞曲歌辞一·雅舞》题解云：“古之王者，乐有先后，以揖让得天下，则先奏文舞，以征伐得天下，则先奏武舞，各尚其德也。黄帝之《云门》，尧之《大咸》，舜之《大韶》，禹之《大夏》，文舞也。殷之《大濩》，周之《大武》，武舞也。”[①] 陈旸《乐书·乐舞》曰：“《大夏》而上，文舞也；《大濩》而下，武舞也。”[②] 这是一部以歌颂武王伐纣灭商，奠定周业为内容的大型乐舞，所谓“武王伐纣，以除其害，言其德能成武功”。[③] 关于《大武》的创制，文献记载甚多，亦多不统一，如《左传·宣公十二年》载：“武王克商作《颂》曰：载戢干戈，载櫜弓矢，我求懿德，肆于时夏，允王保之。又作《武》，其卒章曰：耆定尔功。”[④] 《吕氏春秋·古乐》曰：“武王即位，以六师伐殷。六师未至，以锐兵克之于牧野。归，乃荐俘馘于京太室，乃命周公为作《大武》。”[⑤] 《庄子·天下篇》曰：“武王、周公作《武》。”[⑥] 文献对《大武》创制者记载不统一，正表明《大武》从武王最初的创制到周公的增修而趋于定制，经历了一个不断补充、不断完善和不断规范的过程。

一、《大武》的音乐体制

《大武》有六个段落组成。《乐记·宾牟贾》曰：“夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子。”[⑦] 乐舞有“六成”之变，《周礼·春官·大司乐》有解释：“凡六乐

---

① ［北宋］郭茂倩：《乐府诗集》卷五二，北京：中华书局，1979年，第753页。
② ［北宋］陈旸：《乐书》卷一六五《乐图论·乐舞上》，景印文渊阁《四库全书》本，台北：商务印书馆，1986年。
③ 《周礼注疏》卷二二，第149页。
④ 杨伯峻：《春秋左传注》，第744—745页。
⑤ 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第289—290页。
⑥ ［清］郭庆潘：《庄子集释》，第1074页。
⑦ 《礼记正义》卷三九，第314页。

者，一变而致羽物及川泽之示，再变而致蠃物及山林之示，三变而致鳞物及丘陵之示，四变而致毛物及坟衍之示，五变而致介物及土示，六变而致象物及天神。”郑玄注曰：“变，犹更也。乐成，则更奏也。”[①] 傅道彬认为：“‘成’是中国上古时代象乐艺术的独特结构，这一结构形式的完成，标志着象乐艺术形式的成熟。”[②] 虽然这是从戏剧表演层面而言，但却说明了“成”对大型乐舞形式具有的结构意义。更为重要的是，“成”与唐宋俗乐大曲之“遍”意义相同，王国维说：“大曲各叠名之曰遍。遍者，变也。……或云变，或云遍，知此两字因音同而互用也。大曲皆舞曲，乐变而舞亦变，故以遍名各叠，非偶然也。”[③] 这意味着“成”不仅是礼乐大曲所特有的音乐结构术语，而且还表明礼乐大曲与俗乐大曲在音乐体制上的共通性，以及礼乐大曲对俗乐大曲形成具有的深远影响。杨荫浏先生曾根据《乐记·宾牟贾篇》中有关《大武》的描述，对《大武》六个乐段的表演情形做了精辟的分析，为便于下文探讨，兹引述如下：

（一）第一成——（1）（2）先有相当长的一段击鼓，是表示还没有得到众人，要号召、集合他们。（3）舞队从北面出来。（4）舞者顿足三次，表示舞蹈的开始。（5）（6）舞者都手执盾牌，以较长的时间，在舞列中坚强地立着，是象征武王等待诸侯的来到。（7）接着有一段缓慢、连绵、抒情的歌唱，意思是等待时机。

（二）第二成——（8）忽然很快地转入描写战事的部分，转得这样的快，是表示及早掌握了时机。（9）在描写战事的舞蹈中间，一人饰王，一人饰大将，两人手里都摇着铎；舞队在中间，表演着种种战斗击刺的动作。这是表示军威传播到全中国。（10）开朗、热烈的舞蹈，是象征周部落方面的决策者——吕尚的必胜之心。（11）（12）然后舞队分成两行，向前进行，这是表示灭了商朝，战事获得了成功。（13）这里第一次用“乱”的手法，第一次突出高潮，作小小的结束。（14）后面从第三成起，又重新开头，进入另一境界。

（三）第三成——（15）表示在灭了商朝之后，再向南方进兵，袭击淮夷。

① 《周礼注疏》卷二二，第151页。
② 傅道彬：《诗可以观：礼乐文化与周代诗学精神》，北京：中华书局，2010年，第87页。
③ 王国维：《唐宋大曲考》，第702页。

（四）第四成——（16）表示南方的疆域已经巩固。

（五）第五成——（17）分成两个舞行，表示由周公、召公两位高级贵族协助进行统治。（18）在音乐上，第二次用“乱”的手法，再度突出高潮。（19）在舞蹈上，舞者都将左足举起，右膝着地，作一种“坐”的姿势，以表示和平的统治。

（六）第六成——（20）舞队又集合拢来，以表示对王的尊崇。这好像是一个尾声。①

由上述分析，可得三点启发：

第一，《大武》两次出现“乱”，其位置虽不同，但所表现的音乐性格和音乐情绪相似：第一次在第二成末尾，是乐舞表演的一个小高潮，在表现战争场面的背景下，舞蹈节奏变得雄壮、热烈，音乐情绪变得欢快、开朗；第二次在第五成中间，经过第三、第四成发展以后，音乐再次进入热烈欢快、情绪高涨的歌舞部分，随后音乐逐渐趋于缓和、平静。由此可知，“乱”作为在后世音乐发展中的一个重要作曲手法，一个重要的音乐结构术语，在出现之初，无论是在音乐中的结构位置，还是它所表现的音乐情绪，都已经具有了鲜明的个性特色，这些个性特色在汉魏以降各种形式的大曲中亦有体现。

第二，《大武》的六个乐段，可大致分成三部分，第一成开始有相当长的一段击鼓，经过舞者顿足后，有一段舒缓、连绵、抒情的歌唱，可视为引子部分；中间的三个乐段是表现武王南征北战的情景，舞队变化频繁，音乐情绪高昂，可视为乐舞的第二部分；第五、第六两成，是表现天下一统后的和平盛世，舞队开始集合并拢，音乐趋于缓和、停止，可视为乐舞的尾声。如此，“《大武》乃结构十分严谨、完整的大型乐舞，前有序幕，后有尾声”。②此外，从整个表演过程看，《大武》音乐的情绪与速度已显现出从散板到定板、从慢速到快速、从松散到紧张、从平稳到热烈的特点。这种音乐情绪与速度发展的丰富性变化，逐渐形成模式，从而促进了大曲音乐体制最终的形成。

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第31—32页。

② 朱孟庭：《〈诗经〉与音乐研究》，国立台湾师范大学2001届博士学位论文，第159页。

第三，《大武》是一种前歌后舞的表演形式，这种表演形式虽由武王和周公所创制，但其产生却有真实的生活源泉。据文献记载，武王伐纣时，巴人曾前歌后舞协同武王作战。《白虎通·礼乐》曰："武王起兵，前歌后舞，克殷之后，民人大喜，故中作（大武）所以节喜盛。"[①]因而，我们可以将前歌后舞的表演形式看作是对巴人以"歌舞以凌"的方式参与武王伐纣战争的艺术模拟和再现。[②]先秦乐舞是歌、舞、乐三位一体的综合性艺术，为学界所共识，但囿于文献记载阙如，歌、舞、乐如何配合，孰先孰后，不得而知。由这段文字记载，我们约略可知《大武》为前歌后舞的表演形式，这种表演形式与汉魏以降的俗乐大曲前有器乐演奏、中间多为歌唱、结尾多为舞蹈的表演体制有较大类似性。当然，说《大武》是前歌后舞的表演形式，仅仅是在表演时对"前歌"和"后舞"的侧重，实际上，歌唱之前还有一段长段落的击鼓，其后歌唱、舞蹈才相继开始表演。

综上可知，《大武》已不仅仅是多段体的音乐形式和几首歌曲或几段乐舞的简单组合，它已初步具有三部性的结构规则，结构段落有相对明确的音乐性格，音乐发展显现了情绪与速度的变化。这与大曲在音乐结构体制层面的核心特征——多段（遍）体的音乐体制、三部性的结构规则、音乐段落间的结构序列、结构段落间的音乐性格具有相通性，这些均表明《大武》在音乐结构上有了突破性的发展，已具有大曲体制和形态特征。这是我们认为《大武》是大曲，六代乐舞是礼乐大曲的原因所在。王誉声说："战国时代，大曲已具雏形。其标志在于：三部结构已形成。其代表作是《楚辞·抽思》。"[③]通过上述分析可知，大曲在西周之时即已形成，其标志并非仅仅是三部性结构的形成，各部分音乐的性格、音乐的速度和情绪等均是其形成的标志。

二、《大武》乐章的歌辞

《大武》为歌、舞、乐三位一体的艺术形式，歌辞不可或缺。王国维认为："《武》之舞凡六成，其诗当有六篇也。"[④]高亨说："《大武》……共有六成，

① ［清］陈立：《白虎通疏证》，《新编诸子集成》（第一辑），北京：中华书局，1994年，第104页。
② 汪宁生：《释"武王伐纣前歌后舞"》，《历史研究》1981年第4期，第179页。
③ 王誉声：《试谈唐宋"大曲"的源流》，第20页。
④ 王国维：《周〈大武〉乐章考》，《观堂集林》（卷二艺林二），北京：中华书局，2004年，第48页。

就是六个阶段，也就是六场。……《大武》的歌辞应该是六章，每场歌诗一章。”[①]《左传·宣公十二年》楚子曰：“武王克商作《颂》曰：‘载戢干戈，载櫜弓矢，我求懿德，肆于时夏，允王保之。’又作《武》，其卒章曰：‘耆定尔功。’其三曰：‘铺时绎思，我徂维求定。’其六曰：‘绥万邦，屡丰年。’”[②]前人根据这段文字记载和《乐记·宾牟贾篇》对《大武》表演的描述推断：《大武》六乐章所配之诗俱存于《诗经·周颂》。但《大武》乐章歌辞的具体篇目以及各篇目的次序，却众说纷纭。王国维认为《大武》第一章至第六章的歌辞分别是《诗经·周颂》中的《昊天有成命》《武》《酌》《桓》《赉》《般》。其后，高亨、孙作云等多位学者均对《大武》乐章做过深入研究，然各家之说不尽相同，兹就诸位前贤对《大武》乐章的研究列表如次：

表4：《大武》乐章歌辞表

章次 / 学者	一	二	三	四	五	六	七
王国维[③]	昊天有成命	武	酌	桓	赉	般	
高亨[④]	我将	武	赉	般	酌	桓	
孙作云[⑤]	酌	武	般	赉	（阙无）	桓	
袁定基[⑥]	时迈	武	赉	酌	般	桓	
阴法鲁[⑦]	酌	武	赉	般	（阙无）	桓	
杨向奎[⑧]	武	时迈	赉	酌	般	桓	
彭松[⑨]	我将	昊天有成命	赉	般	酌	桓	武
朱孟庭[⑩]	我将	武	赉	般	酌	桓	
梁锡锋[⑪]	武	时迈	赉	般	昊天有成命	桓	酌

① 高亨：《周代〈大武〉乐的考释》，第50页。
② 杨伯峻：《春秋左传注》，第744—745页。
③ 王国维：《周〈大武〉乐章考》，第48页。
④ 高亨：《周代〈大武〉乐的考释》，第53页。
⑤ 孙作云：《周初大武乐章考实》，《诗经与周代社会研究》，北京：中华书局，1966年，第257页。
⑥ 袁定基：《周大武乐章考正》，《南开学报》1980年第5期，第77页。
⑦ 阴法鲁：《诗经中的舞蹈形象》，《阴法鲁学术论文集》，第425—427页。
⑧ 杨向奎：《宗周社会与礼乐文明》，北京：人民出版社，1992年，第339—340页。
⑨ 彭松：《为〈大武〉颂诗“卒章”正名》，《舞蹈学者彭松全集》，北京：中央民族大学出版社，2011年，第182—184页。
⑩ 朱孟庭：《〈诗经〉与音乐研究》，第159页。
⑪ 梁锡锋：《〈大武〉章数、章次考辨》，《诗经研究丛刊》（第五辑），北京：学苑出版社，2003年，第22页。

（续表）

章次 学者	一	二	三	四	五	六	七
姚畋①	我将	时迈	武	酌	桓	赉	般
祝秀权②	时迈	武	赉	桓	般	酌	
陈致③（武王时《大武》）	时迈（《武宿夜》）	武	赉	未知	未知	桓	
陈致（经周公修改的《大武》）	昊天有成命（《武宿夜》）	武	酌	赉《象》之二	般《象》之三	桓	

且不论《大武》乐章的数目和篇目的次序，仅就上述《大武》六个乐章歌辞来说，每篇的句式各不相同，有通篇为四言的齐言诗，亦有三言、四言、五言、六言杂用的杂言诗，它们的句式长短不一，韵脚相殊，由此可推断各乐章歌辞所配之曲调当互不相同，此亦符合“六成”为“六变”之义。此外，《大武》乐章并非在创制之初就已体制全备，其六乐章的体制是经过增益、修订之后逐渐形成的。祝秀权认为：“西周《大武》乐章在周初经过两次增益、修订。《武》之外的其余五诗，起初并非为《大武》而作，而是在后世被配用于《大武》的。具体说来，“武王时《大武》只有一成，所配用之诗即《武》；成王时的《大武》有四成，所配用之诗是创作于武王时的《时迈》《武》《赉》《桓》；康王时的《大武》共六成，在成王时四成的基础上，增加了创作于成王时的《般》《酌》，分别象征周初整治南国和周公、召公分职而治，这是《大武》乐章的定型”。④这表明《大武》六个乐章的歌辞由采诗入乐联缀成篇，这与后世魏晋俗乐大曲和唐俗乐大曲曲辞多为“宰割文辞”，采名人诗句入乐亦有相通之处。

三、《大武》的表演形态

丘琼荪曰：“盖乐之自古相传者为曲调及其演奏技法，其音节之铿锵，未可以文字传也。其可以传者唯声诗与乐谱。声诗传者有《三百篇》及汉兴以来歌诗二

① 姚畋：《论〈大武〉乐章》，《社会科学战线》1991年第2期，第268—274页。
② 祝秀权：《西周〈大武〉乐章及其演变考论》，《扬州大学学报》（人文社会科学版）2009年第3期，第76—80页。
③ 陈致：《从礼仪化到世俗化：〈诗经〉的形成》，上海：上海古籍出版社，2009年，第164—165页。
④ 祝秀权：《西周〈大武〉乐章及其演变考论》，第80页。

百三十四篇等，乐谱则汉初已多亡佚。”[①]《大武》的乐章歌辞虽有幸能存于世，今人尚能睹其全貌，但其用乐与表演形态，却早已灰飞烟灭，今人无缘听其音声、视其舞容，徒有只言片语述及其宫调、乐器、舞姿。《大武》的表演形态，在上文探讨其音乐结构体制时已有述及，下面几则史料可略作补充。《周礼·春官·大司乐》：“乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。凡六乐者，文之以五声，播之以八音。”[②]《礼记·祭统》：“夫大尝禘，升歌清庙，下而管《象》，朱干玉戚以舞《大武》，八佾以舞《大夏》，此天子之乐也。”郑玄注曰：“朱干，赤盾。戚，斧也。此《武》《象》之舞所执也。佾，犹列也。《大夏》，禹乐，文舞也，执羽籥。文武之舞皆八列，互言之耳。”[③]《礼记·明堂位》：“升歌清庙，下管象，朱干玉戚，冕而舞《大武》。”[④]《礼记·郊特牲》：“诸侯之宫县，而祭以白牡，击玉磬，朱干设锡，冕而舞《大武》，乘大路，诸侯之僭礼也。”[⑤]由上述征引资料可知，《大武》是“五声”“八音”之乐，乐器编排依宫县之制；《大武》为天子之舞，“朱干玉戚”，八佾舞之。孔子赞之曰：“尽美矣，未尽善也。”[⑥]季札观乐，见舞《大武》者，曰：“美哉！周之盛也，其若此乎！”[⑦]可以想见，《大武》的音乐是金石丝竹俱作，铿锵顿挫；《大武》的舞容是强健飒爽、美轮美奂。

四、《大武》的用乐功能

《大武》的用乐功能是指《大武》在用乐场合中具有的社会意义。由文献记载可知，《大武》主要用于各种礼制仪式，具有礼的功能，具体有以下四种情况：

第一，用于贵族子弟的乐舞教育。西周已具有完备的音乐教育体系，《大武》是六代乐舞之一，也是西周王室贵族子弟的音乐教习内容之一。《周礼·春官·大司乐》曰：“大司乐掌成均之法，以治建国之学政。……以乐舞教国子，舞《云门》《大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》。”[⑧]

---

① 丘琼荪：《历代乐志律志校释·序》，北京：人民音乐出版社，1999年。
② 《周礼注疏》卷二二，第151页。
③ 《礼记正义》卷四九，第379页。
④ 《礼记正义》卷三一，第261页。
⑤ 《礼记正义》卷二五，第220页。
⑥ 杨伯峻：《论语译注》，第33页。
⑦ 杨伯峻：《春秋左传注》，第1165页。
⑧ 《周礼注疏》卷二二，第149页。

第二，用于祭祀先帝，歌颂圣祖。《大武》创作之初本是用于歌颂武王伐纣灭商的丰功伟绩，武王驾崩以后，周公制礼作乐，将其进行规范，纳入祭祀吉礼，用于祭祀先祖。《周礼·春官·大司乐》曰："乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。凡六乐者，文之以五声，播之以八音。"①

第三，用于天子视学。所谓"天子视学"，是指天子亲往祭奠先师先圣，为祭祀吉礼之一。天子视学有一套完备的礼仪过程，其中用乐就有《大武》的表演，《礼记·文王世子》曰："天子视学，大昕鼓征，所以警众也。众至，然后天子至，乃命有司行事，兴秩节，祭先师先圣焉。……礼之大者也。下管《象》，舞《大武》，大合众以事，达有神，兴有德也。"②

第四，用于两君相见的大飨礼，《礼记·仲尼燕居》云："礼犹有九焉，大飨有四焉。……两君相见，揖让而入门，入门而县兴，揖让而升堂，升堂而乐阕，下而管《象》《武》《夏籥》序兴。"③

五、《大武》的承载群体

两周时期，宫廷乐舞承载群体有两个层面：一是宫廷的乐官以及身份地位低下的乐工舞人，即"师""工"等人，他们的职责是乐舞的教习和传承；一是以乐舞作为个人修养（六艺之一）的贵族子弟，他们是周王朝统治集团的中坚力量，接受礼乐教育，表演乐舞，是为了参与周人的宗法礼乐统治。项阳认为，中国历史上的礼乐教育"国子、胄子参与和专业乐人承载属两个层面，国子受礼乐教育是培养其进入上层社会的必要手段，实施礼乐教育的乐师、乐工其自身的承载亦为教育所得，只不过两者之间目的性上有着相当差异：国子习礼乐为进入社会提高素养的全面意义，而乐工们则是因应礼制仪式等多种需求作为一种职业行为的意义，同习礼乐目的性却截然不同"。④《大武》为西周宫廷六代乐舞之一，其承载群体亦是如此。《周礼·春官·大司乐》曰：

① 《周礼注疏》卷二二，第151页。
② 《礼记正义》卷二〇，第182页。
③ 《礼记正义》卷五〇，第386页。
④ 项阳：《中国音乐教育史研究中礼乐文化缺失的思考》，《中国音乐》2012年第1期，第18页。

大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉。凡有道者、有德者，使教焉，死则以为乐祖，祭于瞽宗。以乐德教国子中、和、祗、庸、孝、友，以乐语教国子兴、道、讽、诵、言、语，以乐舞教国子舞《云门》《大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》。①

"国子"，即"公卿大夫子弟"。此外，"世子"，即王室子弟或诸侯的嫡长子，也会参与六代乐舞的表演。《礼记·王制》曰："乐正崇四术，立四教，顺先王诗、书、礼、乐以造士。春秋教以礼、乐，冬夏教以诗、书。王大子、王子、群后之大子，卿大夫、元士之适（嫡）子，国之俊选，皆造焉。"② "国之俊选"，是指这些贵族子弟中身体、容貌端俊者。《后汉书·百官二》"大予乐令"条下注引《汉官》曰："汉大乐律：卑者之子不得舞宗庙之酎，除吏二千石到六百石及关内候到五大夫子，取适子高五尺已上，年十二到三十，颜色和，身体修治者以为舞人。"③以上均为《大武》"国子"层面的承载者。至于"有司"（乐官、师）以及"工"层面的承载者，《礼记·乐记》有载："子曰：'若非《武》音，则何音也?'对曰：'有司失其传也。若非有司失其传，则武王之志荒矣。'"④ "有司失其传"，表明乐官及乐工承载《大武》之事实。

以上我们从音乐体制、乐章歌辞、表演形态、用乐功能和承载群体五个层面对《大武》做了较为全面的分析。可知，《大武》是一种群体性承载（国子、乐官及乐工）的大型多段体乐舞，既有器乐演奏，又有乐舞表演和人声歌唱，具有歌、舞、乐三位一体的表现形态；从音乐体制和表现形态看，其与汉魏以降的大曲存在诸多相通性，因此我们称其为大曲的形式；从用乐功能看，多运用于国家礼制仪式，因此称其为礼乐大曲。

---

① 《周礼注疏》卷二二，第149页。
② 《礼记正义》卷二八，第243页。
③ ［西晋］司马彪：《后汉书·志第二十五》，北京：中华书局，1965年，第3573页。
④ 《礼记正义》卷三九，第314页。

第三节 《诗经》和《楚辞》大曲结构基因稽考

《诗经》和《楚辞》是我国音乐文化发展史上两部重要的诗歌总集，蕴含大量的先秦音乐文化信息，通过对它们进行音乐层面的剖析，可以更深入全面地了解先秦音乐文化。本节重在分析《诗经》和《楚辞》的音乐体制，揭示其蕴含的大曲结构基因，探究其于大曲的形成和发展具有的重要意义。

一、《诗经》音乐体制

《诗经》是我国第一部诗歌总集，共收入自西周初期至春秋中叶约五百年间的诗歌三百零五篇。《史记·孔子世家》载："古者诗三千余篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义……三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合《韶》《武》《雅》《颂》之音。"[①]《诗经》歌诗篇章数目虽多，但其音乐体制大体可以从两方面去探讨：

（一）《诗经》"单篇歌诗"的音乐体制

《诗经》"单篇歌诗"的音乐体制，顾名思义，是指《诗经》单篇歌诗在音乐本体上具有的结构形式。由于时代久远，《诗经》乐谱早已散佚。汉以降，渐有《诗经》乐谱传于世者，均为仿拟之作，如汉代蔡邕《琴操》《琴赋》载《诗经·鹿鸣》诸篇，宋代赵彦肃所传《风雅十二诗谱》等。孔颖达云："诗为乐章，诗乐是一。"[②]诗乐一体，相须为用，则诗之章法必然与乐之体制联系甚密。故探究《诗经》音乐体制，唯求之于诗之章法。

杨荫浏、家浚和李安明等人为最早据《诗经》文体章法研究《诗经》音乐体制的学者。家浚《〈诗经〉音乐初探》[③]着重从句式、语言和韵律等方面研究。李安明《〈诗经〉音乐之我见——〈诗经〉音乐初探之二》[④]主要通过依然传唱于云南等地区的《诗经》篇章来阐述《诗经》的音乐结构。杨荫浏于此研究最为全面，他认为《诗经》之《国风》和《雅》大致有十种不同的曲式，分别为：一个曲调的重复；在一个曲调的后面用副歌；在一个曲调的前面用副歌；在一个曲

① 《史记》卷四七，第1936页。
② 《礼记正义》卷五〇，第382页。
③ 家浚：《〈诗经〉音乐初探》，《音乐研究》1981年第1期，第95—103页。
④ 李安明：《〈诗经〉音乐之我见——〈诗经〉音乐初探之二》，《民族艺术研究》1991年第4期，第23—31。

调的重复中间，对几节音乐的开始部分做一些局部的变化，这种手法在后来的发展中称为“换头”；在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子；在一个曲调的几次重复之后，用一个总的尾声；两个曲调各自重复，联接起来，构成一个歌曲；两个曲调有规则地轮流，联成一个歌曲；两个曲调不规则地交互，联成一个歌曲；在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子，在其后，又用一个总的尾声。[①] 学界多承袭杨先生之说，只是在宏观的分类和微观的统计上略有深入。如台湾地区学者朱孟庭将考察对象几乎拓宽到《诗经》所有篇目（《周颂》除外），他认为《诗经》的曲式大体可分为三大类：一个曲调的重复；一个曲调重复外，另有一综合性的曲子；多曲调的组合。其中每一大类之下又有更为细致的划分，并将各类曲式作品的数目及在《诗经》中的类别进行了详细的统计。[②] 欧兰香[③]、张晓娟[④]与朱孟庭研究方法类似，也对《诗经》（包括《周颂》）中的各种曲式进行了统计，不同的是，她们将《诗经》的曲式分为四大类：同一曲调的反复，主附结构，主副歌体，联曲（缀）体。

上述研究均未将《诗经》的音乐体制置于历史时空中去考察，既未溯《诗经》音乐体制之源，亦未探《诗经》音乐体制之流，是就《诗经》研究《诗经》，忽视了《诗经》音乐体制在我国古代音乐发展中的历史序列，及其对后世音乐发展具有的基因意义和动力性态势作用。以动态发展演化的视角，从长时段的整体层面将其与大曲的音乐体制进行比较，《诗经》的音乐体制至少能给我们以下三点启示：[⑤]

第一，引子、尾声和副歌是一个曲调的附属部分，依附于主体曲调而存在，杨荫浏先生的“一个曲调的后面用副歌”和“一个曲调的前面用副歌”的音乐体制，欧兰香的“主附结构”和“主副歌体”，朱孟庭的“一个曲调的重复；一个曲调重复外，另有一综合性的曲子”均可以类归为“同一曲调反复”的音乐体制。

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第57—61页。

② 朱孟庭：《〈诗经〉与音乐研究》，第95—104页。

③ 欧兰香：《〈诗经〉的曲式结构分析》，《西北师大学报》（社会科学版）2004年第2期，第8—14页。

④ 张晓娟：《〈诗经〉音乐结构探微》，《太原师范学院学报》2009年第5期，第106—108页。

⑤ 下文援引的数据主要源于表五的统计，欧兰香和张晓娟二人的文中亦有统计，由于她们是以考察包括《周颂》在内的所有《诗经》篇目为对象，再者，某些歌诗的分章学界一直没有统一，因而所得的统计数字略有差异，但并不影响《诗经》音乐体制的整体面貌，也不影响本文的进一步分析和判断。

因此，我们可以将《诗经》的音乐体制分为两大类：同一曲调反复和多曲调组合。在这两大类之下，再根据各种不同的变化形式进行细分。结合杨荫浏、欧兰香、朱孟庭等人的研究，笔者将《诗经》的音乐体制做如下分类：

表5：《诗经》“单篇歌诗”音乐体制表

音乐体制	类型	特点	篇数及所占百分比
多段体	同一曲调反复	完全反复	243篇，90%
		变化反复（换头）	
		变化反复（换尾）	
		前有引子（副歌）	
		后有尾声（副歌）	
		前有引子，后有尾声	
	多曲调组合	两个曲调的组合（AABB，ABAB等）	28篇，10%
		三个曲调的组合（ABBAC，ABCAAB，AABBCCC）	
		四个曲调的组合（ABBBBCD）	
		五个曲调的组合（ABCADDEE）	

上表分类是基于对《国风》《雅》《商颂》《鲁颂》的考察，未将《周颂》考虑在内，原因是《周颂》三十一篇均是单章体。此外，《商颂》中亦有三篇单章体，如此，《诗经》共有三十四篇单章体，约占总数的百分之十一。换言之，《诗经》多段体歌诗占总数的百分之八十九，这表明，《诗经》在音乐体制上的最主要特征是多段体的形式。其中，属于“同一曲调反复”的作品共二百四十三篇，占总数的百分之九十之多，且多为《国风》作品，其次是《雅》，属于《颂》的作品仅《鲁颂》两篇。由此可进一步得知，《诗经》的音乐体制又是以“同一个曲调反复”的多段体为绝大多数。另据王锡三[①]、吕珍玉[②]、朱孟庭[③]等人研究，复沓叠咏为《诗经》的主要形式。复沓叠咏，从音乐上讲，就是重复和变奏的音乐手法。因此，我们可以说重复和变奏是《诗经》音乐发展的两种主要手法。这两种

① 王锡三：《论〈诗经〉以声为用的复沓结构》，《第二届〈诗经〉国际学术研讨会论文集》，北京：语文出版社，1996年，第269页。

② 吕珍玉：《〈诗经〉末章变调诗篇研究》，《东海大学文学院学报》（第45卷）2004年7月，第95—120页。

③ 朱孟庭：《〈诗经〉重章艺术研究》，台湾师范大学1995届硕士学位论文。

音乐发展手法为大曲继承，是大曲在音乐体制发展上的动力性基因，它们对魏晋俗乐大曲的形成和发展具有重要的促进作用。不论是《宋书·乐志》中十五首大曲以“曲”为主体部分，还是唐俗乐大曲以“中序”为主体部分，抑或是宋俗乐大曲名目繁多的各种结构段落，它们均主要以重复和变奏的手法来发展音乐，以实现向大型音乐体制的迈进，从而成就其作为“大曲”之名。“大曲”的基本要义即音乐体制之大，音乐结构之复杂。但需要指出的是，后世大曲在重复和变奏发展中，逐渐形成了音乐结构段落上的性格化，正是这种音乐的性格化使各音乐结构段落在整个大曲的体制中具有发展上的序列性。这种音乐上的性格化和音乐结构上的序列性，虽由重复和变奏发展而来，但与《诗经》中“同一曲调反复”的音乐体制相比，已有很大不同，可看作是“同一曲调反复”音乐体制的演化形式。这是我们以动态视角看《诗经》音乐体制获得的启发之一。

第二，《诗经》中前有引子的歌诗四首，后有尾声的四首，前有引子后有尾声的一首。除两首后有尾声的歌诗属于《大雅》之外，余下六首均为《国风》作品。如上文所言，虽然引子和尾声依附于主体曲调，不具有独立性，但它们的音乐性格、文辞表意不同于主体曲调。例如引子，为歌诗的首章，不复叠，在文辞表意上常“具有表达诗意的作用，或进一步为全诗的重心，点明诗旨”；[①] 尾声，为歌诗的末章，“末章变调诗篇之形式在《诗经》中的特点主要在字句的变化上，这样变化目的不外期望在对偶、排比、层递、回环的整齐句式外来些参差散句，使得诗篇的语言形式既有均衡的美也有错综的美，这也是在整齐曲式后的顿挫变化”。[②] 更为重要的是，《诗经》中歌诗的引子和尾声在音乐中具有特定的结构位置，因而具有了“结构”的意义。所谓“结构”的意义，是指事物内部各构成要素之间在空间或时间方面的有机联系与相互作用的方式或顺序。显然，引子和尾声在音乐作品中的时间序列不可以颠倒，它们与曲调主体存在有机联系。

第三，《诗经》作品“多曲调组合”音乐体制者较少，仅二十八首，约占总篇数的百分之十，以《国风》和《雅》作品为多，属于《颂》仅三首。这些“多曲调组合”音乐体制的形式有：三个曲调的组合，如《墉风·载驰》为ABBAC[③]，

---

① 朱孟庭：《〈国风〉不完全重章中不复叠的艺术》，《鹅湖月刊》1998年第7期。

② 吕珍玉：《〈诗经〉末章变调诗篇研究》，第102页。

③ A、B、C、D分别表示以“章”为单位的不同曲调。

《商颂·殷武》为ABCAAB，《小雅·雨无正》为AABBCCC；四个曲调的组合，如《商颂·长发》为ABBBBCD等。虽然，从曲调构成而言，“多曲调组合”音乐体制已具有异曲相联的特点，但其内部依然存在大量同曲调反复的现象，如上文所示的ABBAC、ABCAAB、AABBCCC等曲调组合形式。因此，“多曲调组合”其实质是“同一曲调反复”基础上的“多曲调组合”。可见，同一曲调反复是《诗经》的主要音乐体制。“同一曲调反复”与其说是一种音乐发展手法、一种音乐体制，不如说是一种音乐结构思维，正是这种音乐结构思维指引着人们创作出大量以“同一曲调反复”为基础的音乐作品、音乐形式和音乐体制，如此亦促进了魏晋俗乐大曲的形成。

（二）《诗经》“多篇连续演唱（奏）”的音乐体制

上文“多曲调组合”音乐体制是就《诗经》单个作品而言的，是《诗经》作品内在的音乐结构形式。值得注意的是，《诗经》作品在被运用于礼制仪式时经常是三首连续演唱（奏），且连续演唱（奏）之曲目已形成规则。清人刘台拱曰：“古之乐章，皆三篇为一，传曰：《肆夏》之三、《文王》之三、《鹿鸣》之三；记曰：宵雅肆三，乡饮酒礼，工入，升歌三终、笙入三终、合乐三终，盖乐章之通例。”[①]如《仪礼·乡饮酒礼》：“笙人堂下，磬南北面立，乐《南陔》《白华》《华黍》。……众笙则不拜、受爵、坐祭、立饮；辩有脯醢，不祭。乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。”[②]亦有六首连续演唱（奏）的情况，最典型的是以“大合乐”形式出现。如《仪礼·乡射礼》载：“工四人，二瑟，瑟先；相者皆左何瑟，面鼓，执越，内弦，右手相；入，升自西阶，北面东上，工坐。相者坐授瑟，乃降。笙人，立于县中，西面。乃合乐《周南·关雎》《葛覃》《卷耳》《召南·鹊巢》《采蘩》《采苹》。”[③]

我们如何看待这种“多篇连续演唱（奏）”的音乐体制？它与《诗经》中“多曲调组合”音乐体制有何联系？笔者认为，《诗经》“多篇连续演唱（奏）”的音乐体制，无论是三首相连，还是六首相连，它们本身并没有形成一个独立、完整的作品，它们之所以能联缀表演，并不是基于音乐结构、音乐性格的发展，

① ［清］刘台拱：《论语骈枝》，《续修四库全书》，第154册，上海：上海古籍出版社，2002年。
② 《仪礼注疏》卷九，《十三经注疏》，第42页。
③ 《仪礼注疏》卷十一，第52页。

而是因礼制的规定性，在礼制仪式的实施过程中形成的。换言之，“多篇连续演唱（奏）”的音乐体制主要依附于礼制仪式过程而存在。值得一提的是，《大武》虽然在外部结构上与“多篇连续演唱（奏）”音乐体制一样，各组成部分均是独立的歌诗篇章，同样依附于礼制仪式，但《大武》六个乐章在经过“制礼作乐”规范后，形成了一个独立完整的作品，各部分之间在音乐结构、音乐性格、音乐情绪和音乐速度方面具有内在的逻辑性。

总之，“多篇连续演唱（奏）”与“多曲调组合”音乐体制均具有段落多、结构大的特点。这些特点在不断地被创作、教习、表演和欣赏的过程中，逐渐积淀、内化为一种大型音乐结构的思维。可以说，正是在音乐结构思维层面，我们认为《诗经》“多篇连续演唱（奏）”音乐体制与“多曲调组合”音乐体制具有大曲的结构基因和形态特征。

或许有人会疑问：中国成熟的异曲相联的音乐体制是宋元时期的缠达（令）、诸宫调、散曲套数和元杂剧音乐的曲牌联缀体，既然先秦已存在这种音乐体制，那么它们之间有何关联？这种体制为何沉寂千余载，晚至宋元之际才发展成熟？就曲牌联缀体而言，它除异曲相联特点外，还有一个显著的特点是前有引子、后有尾声，而这恰恰为《诗经》“多曲调组合”与“多篇连续演唱（奏）”音乐体制所无。《诗经》中有引子或尾声（包括前有引子，后有尾声）的作品的主体部分均为一个曲调的重复。换言之，《诗经》“多曲调组合”与“多篇连续演唱（奏）”音乐体制均无引子和尾声。这种情况或许正表明：《诗经》“多曲调组合”与“多篇连续演唱（奏）”音乐体制具有的异曲相联结构与曲牌联缀体有本质区别，其本身没有形成自己独立的发展轨迹，不可能直接演化为曲牌联缀体。我们认为，宋元时期的曲牌联缀体，联缀成套的虽然是不同的曲牌，每个曲牌具有独立性，但各曲牌之间具有结构序列的意义。它是由大曲的音乐体制发展而来，其各曲牌之间的结构关系以及联套原则主要以大曲的音乐体制为范式。

二、《楚辞》音乐体制

《楚辞》是我国古代继《诗经》之后又一部重要的诗歌总集，与《诗经·国风》绝大多数为北方音乐不同，《楚辞》是依托南方楚地音乐创作形成。《楚辞》

既包含伟大诗人屈原、宋玉的杰作，也包含西汉人模仿屈、宋的作品。本节仅以《楚辞》中屈原的《九歌》与《抽思》为对象，对其音乐体制进行分析。

（一）《九歌》的音乐体制

《九歌》是屈原受命于怀王，为楚国王室举行隆重的祀典而作[①]，是模仿楚之巫音的“巫舞”歌曲。[②]《九歌》是歌、舞、乐三位一体的表演形态，陈本礼《屈辞精义》说：“《九歌》之乐，有男巫歌者，有女巫歌者，有巫觋并舞而歌者，有一巫倡而众巫和者。”[③]青木正儿认为《九歌》有四种表演样式：独唱独舞式，对唱对舞式，合唱合舞式，一巫唱而众巫和。[④]这表明《九歌》是一部大型的祭祀乐舞，表演人员有巫有觋，表演形式有歌有舞，舞有群舞而歌，歌有一唱众和等多种表演形态。

《九歌》的音乐结构体制，可以从两方面考察，一是宏观的整体结构布局，二是微观的各篇乐章在音乐上的关联。

从宏观的整体结构布局来看，“《九歌》十一篇并不是各个独立或分组散在的。它们之间是有许多链条在起着互相贯通作用的。从形式和内容、部分和整体，无论语言文字、内容情节、历史背景和地理关系，都是因一定的条件，一面互相对立，一面又互相联结、互相贯通、互相渗透、互相依赖的。它是在一个主题思想下写成的一个浑然整体”。[⑤]《九歌》十一篇中，《东皇太一》与《礼魂》是祭歌，分别是迎神曲和送神曲；中间九篇是娱神的节目或侑神的乐章，是原始的歌剧。[⑥]这表明《九歌》的音乐结构与《大武》较为一致，都可以在宏观层面大致分为序曲、主体和尾声三个部分，也与《招魂》“前有总起，中间有显著的曲调变化，后有总结的曲式”[⑦]相仿，由此亦可以看出大曲三部分结构体制的形成与南方《楚辞》音乐体制之间的渊源关系。

---

① 陈子展：《〈楚辞·九歌〉之全面观察及其篇义分析》，《中华文史论丛》，1979年，第7页。

② 林和，杨进飞《论侗族民歌与〈九歌〉的关系》从音节、句式等方面考证了侗族民歌与《九歌》皆源于楚地同一音乐文化系统，原因是湖南侗族的先民自古住在沅、湘之间，其后虽迁移它地，但楚文化在他们的文化中依然有所保留（湖北省社会科学院文学研究所编：《屈原研究论集》，武汉：长江文艺出版社，1984年，第140—149页）。

③ ［清］陈本礼：《屈辞精义》卷五，《续修四库全书》，第1302 册，上海古籍出版社，2002年。

④ ［日］青木正儿：《九歌舞曲之结构》，《支那学》卷七一号《中国文学艺术考》。

⑤ 孙常叙：《〈楚辞·九歌〉十一章的整体关系——〈楚辞九歌通体系解·事解〉之一》，《社会科学战线》1978年第1期，第250页。

⑥ 闻一多：《〈九歌〉的结构》，《中国社会科学》1980年第4期，第165—171页。

⑦ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第73页。

从微观层面看，《九歌》各曲与屈原《离骚》《怀沙》等其他作品一样，均是一个简单曲调多次重复的民歌形式[①]。也就是说，《九歌》等《楚辞》作品在音乐上均采用重复或变奏重复的发展手法来整合多首单独的乐章，使它们互相联结、互相贯通、互相渗透、互相依赖，以成就一部结构庞大、体制恢弘的大型乐舞。在分析《诗经》音乐体制时，我们曾说到“重复和变奏是《诗经》中音乐发展的两种主要手法，这种发展音乐的手法亦为大曲所继承，是大曲在音乐体制发展上的动力性基因，它们对魏晋俗乐大曲的形成和发展具有重要的促进作用”，这个观点同样适用于我们对《九歌》等《楚辞》作品与大曲关系的探讨。

《楚辞》作品在音乐发展手法上与《诗经》有相同之处，但整体结构规模较之有扩充，这可能与南方荆楚之地的“踏歌”有关。“踏歌”是南方地区多个民族的歌舞表演习俗。宋《宣和书谱》记载：“南方风俗，中秋夜妇人相持踏歌，婆娑月影中，最为盛集，萧往观焉。”[②]陆游《老学庵笔记》卷四载辰、沅、靖州土著少数民族风习，饮酒“醉则男女聚而踏歌，农隙时至一二百人为曹，手相握而歌，数人吹笙在前导之。贮缸酒于树阴，饥不复食，惟就缸取酒恣饮，已而复歌。……其歌有曰：‘小娘子，叶底花，无事出来吃盏茶。’盖竹枝之类也”。[③]这里明确记载了湖南湘西地区民间踏歌的场景。又刘锡蕃《岭表纪蛮》引《黔南识略》云：“择平壤为月场，男女皆艳服，吹芦笙，踏歌跳舞。”[④]可见“踏歌”的表演习俗，于南方少数民族地区尤为兴盛。

“踏歌”具有“踏曲兴无穷，调同词不同”的特点，也就是说可以根据表现需要，在同一曲调反复的基础上填上多段歌辞。屈原被贬谪后，在沅、湘地区生活多年，对“踏歌”的歌舞习俗当不会陌生，因此，他可能借鉴了“踏歌”的表演体制来创作《九歌》等《楚辞》作品，由此形成《楚辞》长大的多段体结构体制。这种结构体制无论是间接地对大型音乐结构思维的形成，还是直接地对大曲多段体体制的产生，均具有重要的促进作用。

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第72页。
② ［北宋］《宣和书谱》卷五，文渊阁《四库全书》本。
③ ［南宋］陆游：《老学庵笔记》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1979年，第45页。
④ 刘锡蕃：《岭表纪蛮》，上海：上海书店出版社，1991年，第169页。

（二）《抽思》的音乐体制

《九歌》具有三部性的结构体制，其他《楚辞》作品结构大多是同一曲调反复。《涉江》《哀郢》等虽然亦有“乱”结构术语，但《抽思》通篇具有多样化的结构特征，出现了“少歌”“倡”“乱”三个不同的音乐结构术语，因而它的音乐发展手法、艺术水平以及音乐体制都较其他《楚辞》作品意义更大。《抽思》的音乐结构体制如下①：

1. 同一曲调重复十遍，每段辞四句；
2. 少歌，一段，四句；
3. 倡，一段，一句；
4. 同一曲调或另一曲调重复五遍，每段辞四句；
5. 乱，一段，十七句。

关于“少歌”，王逸《抽思》注曰：“此下一章即其反辞，总论前意，反复说之也。”②由此可知，“少歌是前一小结性的小高峰之所在”③，是“乐章音节之名”④。关于“倡”，王逸曰：“起造发声造新曲也。”⑤从音乐发展上来看，“倡似乎是在对前半曲作了小结，需要向下半曲过渡之时，中间插入的一个小小的过渡段落；其作用在更好地引起下半曲”。⑥“乱”的结构特征，详见下文，此处从略。

由上述分析可知，《抽思》出现了意义多样的结构段落和专业性的音乐结构术语，并非仅仅是“踏歌”性质的同一曲调简单反复，各段落之间有了音乐发展上的逻辑关系。这表明《抽思》不仅在音乐体制规模上类似于大曲，而且在音乐发展的结构性、逻辑性和层次性等方面亦与大曲具有相通之处。

---

① 《楚辞·抽思》乐章结构学界有不同的划分形式，参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上）（第67页）、王誉声《试谈唐宋“大曲”的源流》（第21页）、王小盾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》（第125页）。

② ［南宋］洪兴祖：《楚辞补注》（重印修订本），北京：中华书局，1983年，《楚辞补注》，第139页。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第67页。

④ 殷光熹：《楚辞的歌节变化及少歌、倡和乱的解释》，《屈原研究论集》，第158页。

⑤ 《楚辞补注》，第139页。

⑥ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第67页。

第四节　音乐结构术语“乱”的解读

探究我国古代音乐的结构体制，厘清“乱”的意义非常重要。杨荫浏说：“对于‘乱’的意义的明确，不仅牵涉我国古代音乐艺术，尤其是歌曲艺术的发展水平问题；而且也涉及古人如何对待形式的问题，所以是值得注意的。”[①]《大武》《诗经》和《楚辞》均出现“乱”之结构，郭茂倩《乐府诗集》述及《宋书·乐志》中十五首大曲时，曾将“乱”视为大曲结构特征之一，其曰：“又诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳、有趋、有乱。辞者，其歌诗也，声者，若羊吾夷伊那何之类也。艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声、西曲前有和，后有送也。”[②]可以说，“乱”结构术语的出现，意味着大曲“结构”意义真正形成。虽然《诗经》中引子、尾声部分已具有“结构”意义，但它们并未形成专业化称谓。“乱”结构术语的出现，不仅实现了大曲在结构段落和结构称谓上的统一，也开启了大曲结构化发展的历史进程。因为，其后无论是具有艳、曲、趋（或乱）结构之魏晋俗乐大曲，还是具有散序、中序、入破结构之唐俗乐大曲，抑或是具有散序、颯、排遍、攧、入破等结构之宋俗乐大曲，无不延续了这种音乐结构化的发展历程。大曲的动态演化，从“曲本体”来说，其实质是大曲音乐结构、音乐体制的动态演化。因此，“乱”是非研究明白不可的。

一、“乱”研究之评述

先秦有关记载“乱”的文献，有以下几处：

《国语·鲁语下》：

> 齐闾丘来盟，子服景伯戒宰人曰：“陷而入于恭。”闵马父笑，景伯问之，对曰：“笑吾子之大也”。闵马父对子服景伯说：昔正考父校商之名颂十二篇于周太师，以《那》为首，其辑之乱曰：自古在昔，先民有作。温恭朝夕，执事有恪。[③]

---

① 杨荫浏，吴钊：《说“乱”及其他》，第32页。
② 《乐府诗集》卷二六，第377页。
③ 《国语》卷五《鲁语下》，第73—74页。

《论语·泰伯》：

师摯之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！[①]

《乐记·宾牟贾》对《大武》表演的记载：

夫《武》始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分，周公左，召公右。六成复缀，以崇天子。……《武》乱皆坐，周、召之治也。[②]

《乐记·魏文侯》：

今夫古乐，近旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓，始奏以文，复乱以武。治乱以相，讯急以雅。君子于是乎语，于是乎道古，修身及家，平均天下，此古乐之发也。[③]

《楚辞》中有六首屈原的作品用到了“乱”，它们分别是《离骚》《招魂》，以及《九章》中的《涉江》《哀郢》《抽思》和《怀沙》。[④]

关于上述“乱”，前人研究，众说纷纭。概而言之，有以下几种：

其一，从文学立论，将“乱”释为总括文之要义，点明所趣之旨。王逸与洪兴祖以《楚辞》为考察对象，韦昭以《诗经·商颂·那》为考察对象，虽考察对象不同，但均持上述观点。如王逸《离骚》注曰：“乱，理也，所以发理词旨，总撮其要也。屈原舒肆愤懑，极意陈词；或去或留，文采纷华。然后结括一言，以

① 杨伯峻：《论语译注》，第82页。

② 《礼记正义》卷三九，第314页。“《武》乱皆坐，周、召之治也。”原在“夫《武》始而北出”之前，今据汪宁生《释“武王伐纣前歌后舞”》（《历史研究》1981年第4期）观点改之。

③ 《礼记正义》卷三八，第310页。

④ 今传本《楚辞》有“乱曰”的作品有《离骚》《招魂》，以及《九章》中的《涉江》《哀郢》《抽思》和《怀沙》六首，许学夷等人认为《九章》中的《思美人》《悲回风》《惜诵》《惜往日》非屈原所作，理由之一是这四首皆无“乱曰”；又有刘心予等人认为《悲回风》篇章末尾之“曰”为“乱曰”之遗漏，其余三首无“乱曰”亦是遗漏所致（刘心予：《〈惜诵〉等篇“乱辞”考辨》，《学术论坛》1985年第9期，第34页）。

明所趣之意也。”洪兴祖补注曰：“《离骚》有乱有重，乱者，总理一赋之终；重者，情志未申，更作赋也。”[①] 韦昭《国语》注曰：“凡作篇章，既成，撮其大要，以为乱辞也。诗者，歌也，所以节舞者也，如今三节舞矣。曲终乃更变章乱节，故谓之乱也。”[②]

其二，从音乐立论，将“乱”释为乐之卒章，并认为“乱”在音乐上具有“八音竞奏”“繁音促节，交错纷乱”的特点。持此观点者有朱熹、蒋骥等人。朱熹《论语集注》云：“乱，乐之卒章也。”[③] 蒋骥《山带阁注楚辞》曰：“余意乱者，盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节，亦与相赴，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。”[④]

其三，从礼乐举行程序立论，将“乱”释为合乐的部分，刘台拱、张长弓、姜亮夫等人主此说，刘台拱《论语骈枝》曰：

> 子曰：“师摯之始，关雎之乱，洋洋乎，盈耳哉！”谨案：始者乐之始，乱者乐之终。《乐记》曰：“始奏以文，复乱以武。”又曰：“再始以著往，复乱以饬归。”皆以“始”“乱”对举，其义可见。凡乐之大节，有歌有笙有间有合是为一成，始于升歌，终于合乐。是故升歌谓之始，合乐为谓之乱。周礼大师职大祭祀，帅瞽登歌，仪礼燕及大射，皆大师升歌。摯为大师，是以云师摯之始也。合乐《周南·关雎》《葛覃》《卷耳》《召南·鹊巢》《采蘩》《采苹》，凡六篇而谓之《关雎》之乱者。[⑤]

张长弓与刘氏之说相近并有补充，他认为：“（1）乱字本身就是杂乱，代表合乐的内容，乃第一要义。（2）因为合乐是四部曲（笔者按：实指升歌、笙奏、间歌、合乐）的末一部，所以又含有曲终意义。因之楚辞汉赋在篇末有‘乱曰’。故曲终系引申之第二意义。（3）由曲终又引申为‘终始’之终，此系第三意

① 《楚辞补注》，第 47页。
② 《国语》卷五《鲁语下》，第74页。
③ ［南宋］朱熹：《四书章句集注》，《新编诸子集成》（第一辑），北京：中华书局，1983年，第106页。
④ ［清］蒋骥：《山带阁注楚辞》，上海：上海古籍出版社，1958年，第192页。
⑤ ［清］刘台拱：《论语骈枝》，《续修四库全书》，第154 册。

义。”[①]姜亮夫则直言“乱”为“合乐”“大合唱”，其《屈原赋校注》曰：“乱盖古乐章奏节之名，《论语》‘关雎之乱，洋洋乎盈耳哉’；《史记》‘关雎之乱，以为风始’；……考乱皆在篇末，句韵短促，则乱盖即乐章之终，所谓合乐是也。……乐将竟，则众乐众声皆作，大合唱以终之，所以名为乱者。”[②]

其四，从训诂学立论，释《楚辞》“乱曰”为“辞曰”“申曰”或“叹曰”。郭沫若认为：“‘亂’字实在是别字，是‘辭’字写错了的。凡是古书上有‘亂’字应该训治的地方，应该通作‘辭’。‘辭’就是‘辭’，可以知道《楚辞》的‘亂曰’本来是作‘辭曰’，即‘辭曰’，便是《楚辞》的‘辞’之命名之所由来。”[③]同时又说到：“《乐记》及《论语》‘乱’字，其实亦均是‘辞’字。辞者，别也，遣也，正有终止之义。”[④]易重廉从声纽、韵部、发音部位三个方面考察后认为：‘乱’与‘申’并同，古声同则义通，所以《楚辞》的‘乱曰’其实就是‘申曰’。申，束也，收束，陈明之意。”[⑤]路百占从“乱为叹之假字”“屈赋‘乱曰’以下之词，皆为叹词”“诗中多用叹语”等六个方面对屈原《离骚》中的“乱曰”之义进行了探讨，认为：“乱曰”即“叹曰”。[⑥]

其五，以历史角度立论，认为“乱”在《诗经》《楚辞》与汉赋中具有不同的意义。如黄震云、孙娟认为：“‘乱曰’是古代文献中常见的语言形式，在《诗经》时代是声乐与舞容相配合的诗性表达，主要起调节诗乐以及结构照应、调整场景或主体转换等作用，原无固定位置，至《楚辞》均放在结尾。到了汉代，乐府承《诗经》传统，而骚体辞赋沿《楚辞》章法，都放在末尾，逐渐演化为固定的结构，成为文章语言结构的重要艺术形式。”[⑦]李占德认为：“《楚辞》是纯文学性的赋而非乐歌，将它篇末的这个‘乱’与《诗经》时代的古乐歌中的那个‘乱’等同一律是没有根据没有道理的，因而也是不正确的”，“‘乱’的本义为治

① 张长弓：《释“乱”》（原载《国文月刊》第四十六期，1946），李嘉言：《古诗初探》，上海：古典文学出版社，1957年，第84页。
② 姜亮夫：《重订屈原赋校注》，《姜亮夫全集》（卷六），昆明：云南人民出版社，2002年，第111—112页。
③ 郭沫若：《屈原研究》，《沫若文集》（第一辑 第三册），上海：群益出版社，1946年，第49—50页。
④ 郭沫若：《关于楚辞之“乱”的讨论——郭沫若先生答书》（原载《国文月刊》第四十六期，1946），李嘉言：《古诗初探》，上海：古典文学出版社，1957年，第81页。
⑤ 易重廉：《楚辞“乱曰”义释》，《学术月刊》1983年第5期，第59页。
⑥ 路百占：《为〈离骚〉“乱曰”进一解》，《许昌师专学报》（社会科学版）1990年第1期，第63—65页。
⑦ 黄震云，孙娟：《乱曰的乐舞功能与诗文艺术特征》，《文艺研究》2006年第7期，第61页。

为理，含有清理、整治事物或思想使其整齐和谐、主旨分明突出之义。故《诗经》时代的人们用它来指乐歌之卒章、尾声，而屈原则用它来标志篇终的结语。‘乱曰’后边的文字叫‘乱辞’，乃全文大要、主旨之所在。古乐歌中的与屈赋篇末的这两个‘乱’字的具体含义，具体所指是完全不同的，必须分辨清楚，不可混淆”。①

综观上述诸家之言，虽然都在探讨“乱”之义，但研究对象有别，或研究《大武》之“乱”，或研究《关雎》《楚辞》之“乱”。《大武》《关雎》《楚辞》是不同时代、不同性质的作品。《大武》为国家祭祀乐舞，其六乐章的音乐体制形成于周康王之时；《关雎》，包括《国风》中“二南”，据徐公持②、翟相君③等人研究，大约产生于东周时期；《涉江》《哀郢》等六首《楚辞》作品，是屈原依托楚地音乐创作而成。作品时代不同，又由于研究者立论角度各异，侧重点不同，故对“乱”的解释众说纷纭，在所难免。

一个字或词，其意义是在历史中形成的“集合体”，在不同历史时期会有不同的意义，因此，不能局限于用一种解释来概括其所有意义。我们既要看到各种解释之间的不同，也要看到它们之间意义上的历史延续性。有时候所谓的“不同”并非实质性不同，只是侧重点不同。既然古之诗，皆为可歌、可诵、可奏、可舞之乐章，那么人们就可以从不同的侧面去探讨它的特点，所谓“横看成岭侧成峰”。王逸等人从文学立论，认为“乱”总括文之要义，没有错；朱熹等人从音乐立论将“乱”释为乐之卒章，并认为“乱”在音乐上具有“八音竞奏”“繁音促节，交错纷乱”等特点，所谓“二八接舞，投诗赋只，叩钟调磬，娱人乱只”（《楚辞·大招》）也没有错。他们只是分别谈论“乱”在“辞”与“乐”两个方面的特点而已，这两方面均是“乱”本身所具有。我们不能只看到这两种观点之间的不同，而应要看到它们之间的互补性。再者，因文献记载简略，某个字或词，本身就有不同解释之可能，例如，《关雎》之“乱”，刘台拱、张长弓认为其为“合乐”之义；杨荫浏认为：“《关雎》之‘乱’可能在歌词之外，是在同一曲

① 李占德：《“乱曰”辩》，《曲靖师专学报》1985年第1期，第44页。
② 徐公持：《论〈二南〉》，《哈尔滨师范学院学报》1963年第4期，第429—442页。
③ 翟相君：《二南系东周王室诗》，《郑州大学学报》1985年第3期，第112—117页。

调重复了五次之后。”[①]阴法鲁对刘、杨之说均持否定观点，他从乐歌的结构推论：“‘《关雎》之“乱”’不是以《关雎》作为‘乱’的意思，而是指《关雎》乐曲中的最后一部分，它的歌词即现存《关雎》诗的第三章‘参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。参差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，钟鼓乐之’。这个乐章洋溢着欢乐热烈的情绪。乐曲的旋律节奏，当然比歌词还要复杂得多。‘琴瑟友之’‘钟鼓乐之’，这样的歌词也要求有洋洋盈耳的器乐伴奏。”[②]笔者认为，阴法鲁先生从单篇乐歌结构立论，结合歌辞表现的音乐情绪，认为《关雎》之“乱”即是“《关雎》诗的第三章”，固然合理，但并不能据此否定刘、杨之说。因为《关雎》之“乱”并非如《楚辞》一样，源于《关雎》文本标注，它是孔子观看《关雎》表演之后的描述，因此，“乱”作为《关雎》的最后部分，既可以指第三章的歌唱部分，也可能是乐曲最后结束时的器乐演奏或者舞蹈的部分。至于刘、张“合乐”之说，他们以礼乐举行程序为考察对象，结合《乐记》中有关“乱”的言论，将“乱”理解为礼乐程序最后的歌舞表演部分，亦不无道理。因为《乐记》作为儒家乐论的集大成者，其出现“始奏以文，复乱以武。治乱以相，讯急以雅”这样的表述，可能正是对一个完整的礼乐过程的描述。孔颖达曰：“始奏以文者，文谓鼓也，言始奏乐之时，先击鼓。复乱以武者，武谓金铙也，言舞毕反复乱理，欲退之时，击金铙而退，故云复乱以武也。”[③]可见，“乱”作为“终曲”之义，既可以指单篇乐歌的“终曲”，也可以指礼乐举行过程的“终曲”。因此，刘、杨之说均有合理性。上述各种解释，看似矛盾，实则表明“乱”作为“终曲”具有丰富的内涵。

关于郭沫若“‘乱曰’即‘辞曰’”之说，徐嘉瑞、李嘉言[④]、张长弓等人均撰文质疑。徐嘉瑞提出两点疑问：第一，古书上说到音乐上的‘辞’字的，何以都错为‘乱’；第二，楚辞中用‘辞’的地方很多，何以都不错为‘乱’？而只

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第61页。
② 阴法鲁：《〈诗经〉乐章中的“乱”》，《阴法鲁学术论文集》，第431页。
③ 《礼记正义》卷三八，第310页。
④ 李嘉言：《关于楚辞之“乱”的讨论——与郭沫若先生书》，《古诗初探》，上海：古典文学出版社，1957年，第79—81页。

有‘辞曰’之处，都完全误‘辞’为‘乱’？[①]可见，从训诂上解释“乱”字，存在局限性。需要提及的是，徐嘉瑞在驳斥郭氏之论后，提出了两点新见：其一，将“乱”“讯”与大曲的音乐结构进行比照，认为“‘乱’是相当于大曲中的‘入破’，‘讯’相当于大曲中的‘杀袞’，虽然不全相同，但大体相似”；其二，根据《说文》“𤔔，乱也，一曰治也，一曰不绝也”的解释，认为“乱”有曼长和不绝之义，“楚辞乱曰之乱乃曼声长歌，余音袅袅，不绝如缕，言之不足故长言之、乃音乐卒章之专名，犹‘鹤唳曲终长引声也’”。[②]徐氏将“乱”视为与大曲“入破”相当，对于认识大曲的结构化发展具有重要意义。

黄震云、孙娟二人从历史层面区分《诗经》《楚辞》与“汉赋”之“乱”的不同意义，研究角度有进步，但其结论却完全背离了“乱”作为“乐章”“终篇”等传统的解释。他们将《诗经》之“乱”释为“音乐歌舞换场时的记录，在文中起到类似于划分提示说明的作用”，将《楚辞》之“乱”释为“是表演角色与场次的标志”。这种解释赋予了《诗经》《楚辞》以戏剧性表演的意义，观点虽新颖，但此说之弊端亦显而易见。它不能解释为何先秦典籍中均以“始”与“乱”并举连用之事实；再者，如果“乱”是表演角色与场次的标记，那么其在后世戏曲表演体系中当有所体现，但证之于中国戏曲发展史，其并未在此方面有运用之迹象，反倒在大曲的发展中有所体现，例如“艳”“乱”“散序”等称谓，既是大曲的结构术语，同时也表明这种音乐结构具有特定的音乐性格。因此，与其说“乱”是表演角色与场次的标记，不如说是音乐性格、音乐情绪的提示。

今人真正从历史层面探讨“乱”的学者是杨荫浏、吴钊两位先生，他们在综合考察《关雎》《大武》《楚辞》以及汉相和歌之“乱”的基础上总结出“乱”具有七方面特点：

1.“乱”，可适用于不同时代的多种音乐形式。它具体的形式及表现手法与乐曲内容的表达有密切的联系，有的“乱”华丽、抒情，有的和平、庄严，不一而是。

2.“乱”，大多数用在曲尾，但也有少数用在乐曲中间的，如《大武》的“乱”。

3.“乱”，大多配有歌词，能够歌唱，但并不能认为不会有不唱的“乱”存在。

---

① 徐嘉瑞：《楚辞“乱曰”解》，杨金鼎等主编：《楚辞研究论文选》，武汉：湖北人民出版社，1985年，第161—164页。

② 徐嘉瑞：《楚辞“乱曰”解》，第161—166页

4. 有的“乱”，还配有一定的舞蹈动作。

5.“乱”，有长有短，而一般则是长于其前的各个歌节。长便于音乐的发挥，更适于凸现高潮。

6. 大多数的“乱”，比其前的歌节在句法上都有突然的改变，这说明在音乐上必然有节奏的改变。有节奏的改变，更适于表现高潮。但也有在句法上看不出什么改变痕迹的“乱”，如《哀郢》《白头吟》，也不能说明它们不能改变音节的长短，从而改变节拍的形式，以形成“乱”的高潮效果。

7.“乱”若是高潮之所在，则除了结构的长短、节奏的变化以外，可能在旋律的运用，速度的处理，音色、调性、调式的安排，唱奏者表达手法的运用等方面，都会有其突出之处。①

上述观点充分考虑到了“乱”在不同时代、不同音乐形式中的特点。但稍显遗憾的是，依然是在解释“乱”是什么，“乱”有何特点，尚未探究“乱”这种音乐结构的地域归属性以及“乱”对于大曲的形成、发展直至演化具有的结构意义。

二、“乱”之新解

“乱”的地域归属性，是指音乐结构“乱”产生的地域空间。这个问题非常重要，不仅关乎我们对“乱”本身的全面认识，而且直接关系到魏晋俗乐大曲的渊源与形成等问题。本节探讨“乱”的地域归属性，它与魏晋俗乐大曲的渊源与形成等问题，第三章将有详细探讨。

由上文可知，前人研究“乱”，鲜有涉及“乱”的地域归属性，目前仅发现徐赓陶《〈离骚〉“乱曰”的本义》对此有研究。徐文认为，“乱”与“南”古音同在泥纽，“乱”是“南”的声转，“南”是乐调名，南音即楚声，故推断，“乱”是楚国普遍流行的乐调名称。②徐文虽提出“乱”属于楚国音乐，但论证尚显不足。下文结合有“乱”的作品，从四个方面论证“乱”的区域归属性。

（一）《大武》之“乱”

《大武》两次出现“乱”，如若“乱”是南方楚国音乐结构体制之特点，那么

---

① 杨荫浏，吴钊：《说“乱”及其他》，第32页。

② 徐赓陶：《〈离骚〉“乱曰”的本义》，《文学遗产增刊》1961年第8期，第43—47页。

我们需要追问《大武》是否受到过南方楚国音乐的影响。前文在探讨《大武》时，曾认为《大武》前歌后舞的表演形式可能是对武王伐纣时军旅中歌舞表演情况的艺术模拟和再现，据《华阳国志·巴志》载："周武王伐纣，实得巴蜀之师，著乎尚书。巴师勇锐，歌舞以凌殷人，（殷人）倒戈，故世称之曰'武王伐纣，前歌后舞'也。"①也就是说，武王伐纣时，曾得到巴人相助，"前歌后舞"正是巴人的表演。又据《白虎通·礼乐》载："武王起兵，前歌后舞，克殷之后，民人大喜，故中作（大武）所以节喜盛。"②由此推断，周人克殷后，可能取巴人的歌舞音乐创制《大武》。换言之，《大武》的音乐当有巴人音乐的元素。难怪乎"（汉高祖）帝善之，曰：'此武王伐纣之歌也。'乃令乐人习学之，今所谓'巴渝舞'也"。③春秋之前，"巴"的地域范围大体为北起汉水、南至鄂西清江流域、东至宜昌、西达川东的地区。荆楚之地，多有接壤，因此早期巴人的音乐，实则也包含部分楚地的音乐。这是其一。

其二，西周初年，周王室曾讨伐南方诸国。《乐记·宾牟贾篇》曰："夫武，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆。"高亨认为"三成而南，四成而南国是疆。"表现的是武王克商后，继续向南征伐南方，最终实现南北的统一。④黄永堂认为武王克商后分封诸侯，"营周居于洛邑而去"，并没有继续南征，至周成王时始有征伐南国之事。⑤不管是武王，还是成王，周王室曾经征伐南方是事实则无疑。《大武》六乐章的音乐体制大约完备于周康王之时，由此可知，在《大武》音乐体制形成之前，周王室已经征服了南方江汉等地，在此情况下，《大武》亦有可能吸收南方包括楚地的音乐。

其三，继康王之后，周昭王、周宣王都曾南征楚国。古本《竹书纪年》云：昭王十六年（前980年）"伐楚荆，涉汉"，昭王十九年"丧六师于汉"。⑥此外，岐山曾出土一件玉匕首，上面刻有铭文："六月丙寅，王在丰，令大保省南国，帅汉，拙（造）窍南，令厉侯辟用灶走百人。"杜正胜认为所刻铭文正表明召公曾经

① ［晋］常璩：《华阳国志》，济南：齐鲁书社，2000年，第2页。
② 《白虎通疏证》，第104页。
③ 《华阳国志》，第4页。
④ 高亨：《周代〈大武〉乐的考释》，第54页。
⑤ 黄永堂：《略论先秦古乐与〈大武〉》，《贵州教育学院学报》（社会科学版），2002年第6期，第5页。
⑥ 方诗铭，王修龄：《古本竹书纪年辑证》，第43页。

到南方视察或征伐诸国。[①]最为重要的例证是，1960年，湖北省荆门县战国墓曾出土一件刻有铭文的铜戈[②]，据考古学家研究，铭文应为“大武辟兵”[③]四字，此铜戈为战国前期的楚物，是举行《大武》舞时用以表现战争的器具。[④]这表明，《大武》曾经在楚地表演，在表演期间亦有可能吸收楚地音乐。

其四，《乐记》中有关《大武》之“乱”表演的描述是孔子所见，孔子是春秋末期之人，是时西周通过征伐、统治，已与南方楚国在文化上有了几个世纪的交流，在这种文化交流中，《大武》亦有可能吸收南方楚地的音乐文化。章炳麟曰：“六代之乐，孔子独美《韶》《武》，岂以《云门》《咸池》《夏濩》为非哉！《武》有南音，《韶》亦流入于南故也。”[⑤]

综合上文对《大武》所作的种种分析，笔者推断：《大武》之“乱”，可能正是源于南方楚地音乐，并在楚地音乐影响下形成。

（二）《关雎》之“乱”[⑥]

《论语·泰伯》所云：“师挚之始，关雎之‘乱’，洋洋乎，盈耳哉！”其中的“《关雎》之‘乱’”是否也源于南方楚地音乐？下文拟从两个方面对此问题进行论证。

第一，“二南”的疆域。所谓“二南”，是指《诗经》之“周南、召南”歌诗。《关雎》为“二南”首篇，如果“二南”为荆楚之地，“二南”诸篇是南方楚地音乐，则可推断《关雎》之“乱”源于南方楚地音乐。关于“二南”疆域，陈致认为：“周公建立了数个封国，由淮汝流域到汉江地区（即今河南以南、安徽及湖北以北）；而召公则集中处理汉江流域（即今湖北地区）”，“周室灭商后，这两个地区分别是周公及召公的管辖范围”。[⑦]上文在探讨《大武》之“乱”时，援引多则史料论证周王朝曾征伐南方楚国等地，这表明周统治者一直想将它

---

① 杜正胜：《周初封建的建立》，《历史语言研究所集刊》（第五十本第三分册），1979年，第485—550页。
② 王毓彤：《荆门出土的一件铜戈》，《文物》1963年第1期，第64—65页。
③ 黄锡全：《“大武辟兵”浅析》，《江汉考古》1983年第3期，第47—50页。
④ 马承源：《关于“大武戚”的铭文及图像》，《考古》1963年第10期，第562—564页。
⑤ 《章太炎全集》（第三册），上海：上海人民出版社，1982年，第398页。
⑥ 关于《关雎》之“乱”，阴法鲁、杨荫浏、刘拾供等人分别持有不同的观点，皆有合理之处，上文已辨析。本文取阴法鲁之说，即认为《关雎》之“乱”是指《关雎》歌诗的最后一个乐章。另，《关雎》属于“二南”，《关雎》有“乱”，并不意味着“二南”诗篇皆有“乱”，本文仅以《关雎》之“乱”来探讨“乱”的地域归属性。
⑦ 陈致：《从礼仪化到世俗化：〈诗经〉的形成》，第239页。

们纳入宗周版图，置于自己掌控之下。如此，周王朝采南方诸国歌诗，以了解施政得失和荆楚民俗，是情理之事。《吕氏春秋》曰："禹未之遇而巡省南土，涂山氏之女乃令其妾，候禹于涂山之阳，女乃作歌，歌曰：'侯人兮猗。'实始作为南音。周公及召公取风焉，以为'周南''召南'。"[①]章太炎云："二南为荆楚风乐，……是故十五国风，不见荆楚。楚者，《周南》《召南》之声也。"[②]既然"二南"为江汉流域的荆楚之地，"二南"诸篇歌诗源于南方荆楚音乐，则《关雎》之"乱"当源于南方楚地音乐。

第二，"南"字之本义。关于"南"之义，陈致从字源学认为："南"本应含"初生之竹"之义，像早期一种竹木制筒形器物，后来这种容器在生产劳动中被用为打击乐器，其后又被用来指称南方的钟铸类乐器，进而代表南方某种特定的音乐体式。[③]结合徐赓陶文——"乱"是"南"的声转，则可推断"乱"为南方楚声具有的某种特定的音乐体式。

由上可知，《关雎》之"乱"源于南方楚地音乐，是南方楚地音乐的结构体制。

（三）《楚辞》之"乱"

《楚辞》中有六首屈原的作品用到了"乱"，这些作品均为屈原贬谪楚地后利用楚地音乐形式所作。根据上文我们对"乱"的判断，"乱"是南方楚地音乐结构体制和音乐结构术语，则屈原的这些作品具有"乱"之结构，不足为怪。下文试从《诗经》"二南"对屈原创作《楚辞》的影响层面进行论证。

"二南"本源于南方楚地音乐，"周公制礼作乐时取之以为王室房中之乐、燕居之乐，被称为'阴声'，具有'杂声合乐'的特点，与雅颂仪式正乐不同。东周以后，'二南'地位上升，成为王室正乐的组成部分，被用于正式的场合，配乐之歌就是现存的'二南'《关雎》等诗"。[④]陈致认为，"二南的诗歌特色影响了《楚辞》的主题及诗歌语言"，"二南的诗歌风格成为了周文及《楚辞》之间的重要桥梁。由此推出了继《诗经》后诗歌发展的第二个最高成就"。[⑤]按陈氏之言，既然"二南"在

---

① 陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，第338页。
② 《章太炎全集》（第三册），第397页。
③ 陈致：《说南：再论〈诗经〉的分类》，《中国文哲研究集刊》（第12期），台湾：中国文哲研究所，1998年，第365—403页。
④ 马银琴：《两周诗史》，北京：社会科学文献出版社，2006年，第258页。
⑤ 陈致：《从礼仪化到世俗化：〈诗经〉的形成》，第254—255页。

诗歌的语言和主题方面影响了《楚辞》，那么在音乐体制上，“二南”亦有影响《楚辞》之可能。只是我们需要追问这种纵向历史传承层面的影响是如何产生的。

第一，楚国的诗教活动。众所周知，宗周之世，礼乐制度完备、乐官文化兴盛，是一个诗教、乐教、政教合一的时代。《诗经》除了在礼乐层面的祭祀、宴飨仪式中被运用外，赋诗也是《诗经》在春秋时期的运用方式之一，它在士族以上的社交生活以及国家的外交活动中担当着重要的作用。《诗经》在这种文化背景下，逐渐形成了一种话语系统，所谓“歌诗必类”。楚国虽不曾建立有与宗周乐官文化相类的国家机构，但这并不意味楚国没有诗教活动的存在。鲁迅说：“楚虽蛮夷，久为大国，春秋之世，已能赋诗，风雅之教，宁所未习。”[①]据李宏锋研究，楚国与鲁国之间曾经有三次赋诗活动，分别发生于楚郏敖四年（鲁昭公元年，前541年）、楚灵王二年（鲁昭公三年，前539年）和楚昭王十年（鲁定公四年，前506年）。[②]这表明，楚国在春秋晚期还存在诗教传统，不然赋诗行为不可能发生。

第二，屈原的身份。《史记·贾生列传》云：“屈原者，名平，楚之同姓也。为楚怀王左徒。博闻强志，明于治乱，娴于辞令。入则与王图议国事，以出号令；出则接遇宾客，应对诸侯。”[③]又《楚辞·渔父》曰：“屈原既放，游于江潭，行吟泽畔，颜色憔悴，形容枯槁。渔父见而问之曰：‘子非三闾大夫与？何故至于斯？’”姜亮夫认为，“左徒”即“莫敖”，“莫敖为楚最早之高官，乃更加令尹之上为主军国大事。则莫敖者，楚在氏族制未破坏前主国事之重臣，保存其较原始之氏族，语言之含义可解为祭司长之类。左徒则战国以后益加文饰之名矣”。[④]由此可知，屈原为楚国贵族，身居显赫，其“入则与王图议国事，以出号令；出则接遇宾客，应对诸侯”，当有学习《诗经》，接受诗教之可能。换言之，“屈原肯定读过《诗经》，并受过《诗经》的若干影响”。[⑤]

综以上两点可知，屈原可能接受过诗教的传统，《诗经》之“二南”歌诗可能影响过他的楚辞创作，如此，作为“二南”中“乱”的音乐体制，为屈原借鉴和吸收，并体现在其创作的歌诗中不无可能。

---

① 鲁迅：《汉文学史纲要》，《鲁迅全集》（第九卷），第384页。
② 李宏锋：《礼崩乐盛——以春秋战国为中心的礼乐关系研究》，北京：文化艺术出版社，2009年，第370—372页。
③ 《史记》卷八四，第2481页。
④ 姜亮夫：《楚文化与文明点滴钩沉》，《楚辞学论文集》，上海：上海古籍出版社，1984年，第143页。
⑤ 姜亮夫：《楚辞今绎讲录》（修订本），北京：北京出版社，1981年，第125页。

（四）汉魏六朝乐府之“乱”

宋人郭茂倩《乐府诗集》所载汉魏六朝乐府有“乱”者凡六首，分别是《白头吟》《妇病行》《孤儿行》、魏《鼙舞歌》之“灵芝篇”和“孟冬篇”和晋《宣武舞歌》之“穷武篇（《安台行乱》第四）”。其中，《鼙舞歌》和《宣武舞歌》分别是魏陈思王和晋傅玄拟作，未说明在何调中演奏，姑且不论；《妇病行》和《孤儿行》列于《相和歌辞·瑟调曲》类目之下；《白头吟》，《乐府诗集》云：“按王僧虔《技录》，《棹歌行》在瑟调，《白头吟》在楚调。而沈约云同调，未知孰是。”[①]鉴于楚调由瑟调演化而来，楚调与瑟调之间的密切关系，我们亦可以认为《白头吟》为瑟调曲（详见第三章）。如此，除三首拟乐府舞曲歌辞之外，余下三首乐府均为瑟调曲。那么这三首有“乱”结构的汉乐府是否亦为南方楚地音乐呢？回答这个问题的关键，是要弄清楚瑟调（楚调）与楚地音乐之关系。

今人逯钦立认为：“楚声是以瑟器为主的。一部楚歌的集子——《楚辞》——凡提到丝乐的时候，全都是‘瑟’。……瑟是楚声的代表乐器，……由于传统乐器的缘故，当然可以叫做‘瑟调’的了”，“‘瑟调’与楚声是一个系统”。[②]另据晏波研究：“全国实物瑟（包括出土实物及传世品）的数量在131件以上，其中河南、湖北、湖南三省所发现的实物瑟共计101余件，约占全国实物瑟总数量的77.09%。另外从出土的实物资料看，全国范围内共计出土瑟107件以上，而河南、湖北、湖南三省共出土实物瑟98件以上，约占到了出土资料的91.58%”，“瑟在《楚辞》中共出现了6次，在所有篇目中所出现的乐器名而言，其出现频率仅次于鼓。……从目前出土的文物资料看，其地域分布于湖北境内的荆州、荆门、随州、襄樊、宜昌、鄂州地区；湖南省分布于长沙、张家界、常德地区；河南省分布于信阳、驻马店、平顶山等地。从历史来看，这些地区在古代或属楚国的势力范围，或在历史上受到过楚文化之影响”。[③]从晏文研究结果来看，瑟确实为楚声之代表乐器，瑟调之渊源亦当来自于楚俗以瑟合乐的传统。既然瑟调曲为楚地音乐之重要特点，那么我们推断汉乐府中属于瑟调曲，而又有“乱”结构特征的《妇病行》《孤儿行》与《白头吟》三首作品为楚地音乐，当不是妄论。

---

① 《乐府诗集》卷四三，第635页。

② 逯钦立：《“相和歌”曲调考》，第226页。

③ 晏波：《古瑟研究》，华中师范大学2009届硕士学位论文，第15页，第25页。

另据王闿运同治七年（1868年）撰写的《桂阳直隶州志》卷二七载："明曹友白芙蓉竹枝词：采茶末了又蚕桑，萝婢荆妻镇日忙；闻道邻家新嫁女，花筵约伴唱娘娘。"其附注云："州人于嫁女之先一夕，招众女伴设酒果数席，饯女于中庭，曰坐花筵。醮女毕，女哭，众女齐歌以乱之，曰唱娘娘。"① 贵阳地处湖南南部，同治时期隶衡永郴桂道，下辖临武、蓝山、嘉禾三县，属于古楚国地域范围。可见，在清同治年间，南方楚地民间音乐表演中依然有用"乱"的传统。

由上可知，《大武》《关雎》《楚辞》和三首汉乐府歌诗这些作品之所以具有"乱"，是因为它们均为南方楚地音乐，或者曾经受到过楚音乐文化的影响。这表明："乱"是南方楚地音乐结构体制之特点，是楚地音乐结构术语之名称。当然，承认"乱"是楚国音乐结构体制之特点，并不表明楚国音乐均有"乱"。因为，第一，作为"春秋五霸""战国七雄"之一的楚国，其在鼎盛时期，疆域非常辽阔，横跨古中国南方大部分区域，曾有"三楚"之称，如此广阔的区域，其音乐之差异必然存在。第二，从先秦至魏晋时期的楚声看，只有结构体制大的音乐才会出现"乱"的结构，换言之，"乱"是体制大的音乐所特有的音乐结构，因为越人歌、徐人歌等这些被视为"楚辞"先驱的楚地早期的音乐，结构较为短小，均没有"乱"；相反，《大武》《楚辞》和汉乐府之楚声这些体制规模大的楚地音乐均有"乱"，这或许可以表明，"乱"是南方楚地体制大的音乐所特有的音乐结构。

综合上文对前人关于"乱"研究的辨析以及"乱"地域归属性的论证，本书对"乱"作出如下论断："乱"是结构规模大的音乐特有的结构术语，是南方楚地音乐在结构上的特点；"乱"在结构上多处于音乐之结尾，因此，它又可以被用来指称礼乐施行过程最后之歌舞部分；在文辞上，"乱"具有"总括文之要义，点明所趣之旨"的作用；在音乐上，"乱"具有"八音竞奏""繁音促节，交错纷乱"的特点。

① ［清］王闿运：《桂阳直隶州志》卷二七《小说》六十四，湖南：岳麓书社，2011年。

第五节　金石乐悬，礼俗兼用：礼乐大曲与世俗礼乐及新声俗乐的交融

金石乐悬，是指西周礼乐制度下用于演奏各种礼乐的乐器组合形态。周王室规定不同宗法等级的人拥有不同的乐悬制度。《周礼·春官·小胥》载："正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县，辨其声。"郑注曰："宫县，四面县；轩县，去其一面；特县，又去一面。四面，象宫室四面有墙，故谓之宫县。轩县三面，其形曲。"[①]因此，金石乐悬具有"礼器、祭器、重器和乐器"[②]多重功用。金石乐悬作为礼乐制度的重要表现形态，历来为研究先秦礼乐文明者所重视，特别是随着大量先秦金石乐器的出土，人们对其研究更是从抽象的文化形态延伸至感性的音乐表现形态。例如对各种编钟、编磬进行测音，通过测音结果研究先秦的乐制、律制，进而揭示先秦的音乐形态等。人们多认为金石乐悬之乐器组合形态只演奏礼乐，因为不仅《周礼》有上述等级的明确规定，而且其他多种先秦文献均载有金石乐悬演奏礼乐。如《礼记》曰："夫礼乐施之于金石，越于声音，用乎宗庙社稷，事乎山川鬼神，此所与民同也。"[③]《左传·襄公十一年》："郑人赂晋侯以师悝、师触、师蠲，……歌钟二肆，及其镈、磬，女乐二八。晋侯以乐之半赐魏绛，……魏绛于是乎始有金石之乐，礼也。"[④]然而，金石乐悬并非仅用于演奏祭祀礼乐。项阳认为，周公制礼作乐的乐悬制度只规定了乐悬陈设的方位，对乐悬的数量并没有如其他礼器那样有明确的规定，这为后世乐悬发展预置了空间。乐悬用途的不断扩展，乐悬内部数量的不断扩充，音乐性能的不断提升，使其既能演奏礼乐，也能演奏俗乐。并指出：

> 当乐悬用于非祭祀之礼乐，社会各阶层将乐悬置于朝堂和厅堂用于宾礼、嘉礼等场合之时，"娱""享"的功用彰显，同一乐队组合既然可以演奏不同于祭礼之乐曲，当然也可以演奏俗乐曲目。我们有理由相信，《乐记·魏文侯

---

① 《周礼注疏》卷二二，第157页。
② 项阳：《对先秦"金石之乐"兴衰的现代解读》，《中国音乐》2007年第1期，第19页。
③ 《礼记正义》卷三七，第302页。
④ 杨伯峻：《春秋左传注》，第991—994页。

篇》中所言："吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦；敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？"其古乐（礼乐）、郑卫之音（新乐）很有可能是在一种乐队组合中完成。①

这段话有两点启发可得：第一，金石乐悬可以在庙堂、朝堂和厅堂等场合演奏多种礼乐形态，也就是说，它既可以演奏宗教性的祭祀礼乐，如以六代乐舞为代表的礼乐大曲，也可以演奏各种世俗礼乐，诸如嘉礼、宾礼等礼乐。这意味着礼乐大曲有可能与嘉礼、宾礼诸礼所用之《诗经》歌诗存在交融；第二，金石乐悬不仅可以演奏上述诸种礼乐，还可以演奏新声俗乐，这意味着礼乐大曲以及《诗经》之歌诗可能与新声俗乐存在交融。本节对上述两个问题进行论证，旨在揭示魏晋俗乐大曲形成的历史渊源。

一、礼乐大曲与世俗礼乐的交融

世俗礼乐是指不以祭祀仪式为行为规范的礼仪用乐，主要包括嘉礼、宾礼以及部分军礼用乐。周公不仅将上古时期的祭祀音乐进行规范形成礼乐制度下的吉礼用乐，而且还将社会上广泛存在的俗乐进行规范形成世俗礼乐。周公深知祭祀礼乐对人的行为和道德的塑造有十分重要的作用，但同时也明白"乐为人情所不可免"，人们对乐的需求是丰富的，各种与世俗礼仪相须以为用的世俗礼乐同样重要。东汉班固说："《六经》之道同归，而《礼》《乐》之用为急。治身者斯须忘礼，则暴嫚入之矣；为国者一朝失礼，则荒乱及之矣"，"人性有男女之情，妒忌之别，为制婚姻之礼；有交接长幼之序，为制乡饮之礼；有哀死思远之情，为制丧祭之礼；有尊尊敬上之心，为制朝觐之礼。哀有哭踊之节，乐有歌舞之容，正人足以副其诚，邪人足以防其失"。②由此可知，祭祀礼乐只是人情所需音乐之一，因此有必要将社会上广泛存在的俗乐进行规范并纳入到各种世俗性礼仪中，使俗乐的存在和人们对俗乐的享受合乎礼制，让人们在礼的行为规范中享受世俗音乐。

① 项阳：《"合制之举"与"礼俗兼用"》，李幼平主编：《钟鸣寰宇——纪念曾侯乙墓编钟出土30周年文集》，武汉：武汉出版社，2008年，第164页。

② 《汉书》卷二二，第1027—1208页。

众所周知，《诗经》“国风”是十五国风诗，其最初是民间性质的世俗音乐，因为国家从制度层面将其部分歌诗，如《关雎》《葛覃》《卷耳》《鹊巢》《采苹》等进行规范，纳入礼制层面，与世俗之礼相须为用，从而具有了礼乐性质。“三礼”及《左传》等文献对各种世俗礼乐记载较多，譬如：

《仪礼·乡饮酒礼》：

> 工歌《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》。卒歌，主人献工。……笙入堂下，磬南北面立，乐《南陔》《白华》《华黍》……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。乃合乐：《周南·关雎》《葛覃》《卷耳》《召南·鹊巢》《采蘩》《采苹》。①

《仪礼·燕礼》：

> 乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。遂歌乡乐：《周南·关雎》《葛覃》《卷耳》《召南·鹊巢》《采蘩》《采苹》。大师告于乐正曰：“正歌备。”乐正由楹内、东楹之东，告于公，乃降复位。
>
> 若与四方之宾燕，媵爵曰：“臣受赐矣。臣请赞执爵者。”相者对曰：“吾子无自辱焉，有房中之乐。”郑玄注说：“弦歌《周南》《召南》之诗，而不用钟磬之节也。谓之房中者，后、夫人之所讽诵，以事其君子。”②

由上可知，世俗礼乐，如燕礼、飨礼以及乡饮酒礼所用之乐均以《诗经》“小雅”和“二南”作品为主，它们多用金石乐悬的乐器组合来演奏，这在许多《诗经》作品中有所反映。如《诗经·小雅·彤弓》曰：“我有嘉宾，中心贶之，钟鼓既设，一朝飨之。……我有嘉宾，中心喜之，钟鼓既设，一朝右之。……我有嘉宾，中心好之，钟鼓既设，一朝酬之。”又《诗经·小雅·宾之初筵》云：“宾之

---

① 《仪礼注疏》卷九，第42页。
② 《仪礼注疏》卷一五，第77页，第81页。

初筵，左右秩秩。笾豆有楚，肴核维旅。酒既和旨，饮酒孔偕。钟鼓既设，举酬逸逸。大侯既抗，弓矢斯张。射夫既同，献尔发功。发彼有的，以祈尔爵。籥舞笙鼓，乐既和奏。”许多编钟乐器铭文，也表明了金石乐悬用于各种世俗礼乐的情形，如《王孙遗者钟》：“阑阑龢钟，用宴以喜，用乐嘉宾、父兄及我倗友”①等。

金石乐悬既演奏礼乐大曲，又演奏世俗礼乐之歌诗乐章，则表明礼乐大曲与《诗经》歌诗可能存在相互吸收、彼此影响交融的情形。《左传·襄公二十九年》载：

> 吴公子札来聘，……请观于周乐。使工为之歌《周南》《召南》，曰：“美哉。始基之矣，犹未也。然勤而不怨矣。”为之歌《邶》《墉》《卫》，曰：“美哉渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？”为之歌《王》，曰：“美哉！思而不惧，其周之东乎！”为之歌《郑》，曰：“美哉！其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎？”为之歌《齐》，曰：“美哉，泱泱乎，大风也哉！表东海者，其大公乎！国未可量也。”为之歌《豳》，曰：“美哉，荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？”为之歌《秦》，曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎！”为之歌《魏》，曰：“美哉，讽讽乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也。”为之歌《唐》，曰：“思深哉，其有陶唐氏之遗民乎？不然，何其忧之远也。非令德之后，谁能若是？”为之歌《陈》，曰：“国无主，其能久乎？自郑以下无讥焉。”为之歌《小雅》，曰：“美哉，思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉。”为之歌《大雅》，曰：“广哉，熙熙乎，曲而有直体，其文王之德乎？”为之歌《颂》，曰：“至矣哉，直而不倨，曲而不屈，迩而不偪，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流，五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。”见舞《象箾》《南籥》者，曰：“美哉！犹有憾。”见舞《大武》者，曰：“美哉！周之盛也，其若此乎！”见舞《韶濩》者，曰：“圣人之弘也，而犹有惭德，圣人之难也。”见舞《大夏》者，曰：“美哉！勤而不德，非禹，其谁能修之？”见

① 中国社会科学院考古研究所编：《殷周金文集成释文》，香港：香港中文大学出版社，2001年，第229页。

舞《韶箾》者，曰："德至矣哉，大矣！如天之无不帱也，如地之无不载也。虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣！若有他乐，吾不敢请已。"①

季札观乐，既有《诗经》中各国的风诗，亦有六代乐舞之《大武》《大夏》《韶濩》《韶箾》，这意味着金石乐悬既要演奏以六代乐舞为代表的礼乐大曲，又要演奏具有世俗性的风诗，在此情形之下，礼乐大曲与世俗性的风诗彼此之间必然存在着交融和影响。此外，六代乐舞是歌、舞、乐三位一体的表演形式，其乐章歌辞本身源于《诗经》歌诗，《大武》即如此。除此之外，《大武》中有"乱"之结构，而《诗经·商颂·那》与《关雎》等"二南"作品亦有"乱"，这些均表明，以六代乐舞为代表的礼乐大曲与《诗经》歌诗关系密切，彼此存在交融与影响。

探讨礼乐大曲与《诗经》歌诗之间的关系，其目的是揭示它们之间彼此吸收、相互交融对秦汉以降俗乐大曲的形成和发展所具有的重要意义。由前文可知，《大武》和《诗经》的音乐体制与汉魏以降俗乐大曲存在密切的关联，它们之间有诸多类似，那么我们要追问：秦汉以降的俗乐大曲如何形成？为什么会与《大武》和《诗经》的音乐体制存在类似性？我们认为，金石乐悬，通过内部的不断扩充，乐器性能有了显著的提高，这使它既可以演奏礼乐大曲，亦可以演奏世俗性礼乐；在许多礼制活动中，礼乐大曲与世俗性的歌诗同时演奏，这又促使它们相互影响和交融。正是它们彼此间长期不断的影响和交融，导致了魏晋俗乐大曲的形成。

二、礼乐大曲与世俗新声的交融

金石乐悬既演奏世俗礼乐，又演奏世俗新声。魏晋俗乐大曲的形成，不仅与礼乐大曲和世俗礼乐之间的交融有密切关系，而且与礼乐大曲和世俗新声的交融有密切关系。

西周是礼乐制度彰显的时代，是以礼乐为社会主流意识形态和话语权力的时代，所谓"非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动"②，人们生活在"郁郁

① 杨伯峻：《春秋左传注》，第1161—1165页。
② 杨伯峻：《论语译注》，第121页。

乎文哉”的礼乐文明中。随着周王朝的衰弱以及各诸侯国实力的不断强大，礼乐虽然在制度的保障下以国家意志和话语权的意义继续存在，但人们已不再如昔日受礼乐制度各种框格的束缚，人们对音乐的观念和意识逐渐从政教走向审美，从祭坛走向世俗。人们开始在听政之余大肆欣赏非礼乐形态的各种音声技艺，如此促进了新声俗乐不断地在历史舞台上展演，开始广泛地进入到社会各阶层人们的生活。汉代应劭《风俗通义》曰：“周室陵迟，礼崩乐坏。诸侯恣行，竞悦所习，桑间、濮上，郑、卫、宋、赵之声，弥以放远，滔湮心耳，乃忘平和，乱政伤民，致疾损寿，重遭暴秦，遂以阙亡。”[①]世俗音乐的发展不仅改变了人们的音乐审美观念，而且冲击着具有严格制度规定性的礼乐文明。当礼乐与俗乐均进入人们生活，彼此交流与融合则不可避免。孔子云：“恶郑声之乱雅也。”[②]《荀子·王制》曰：“修宪命，审诗商，禁淫声，以时顺修，使夷俗邪音不敢乱雅，大师之事也。”[③]说明春秋时期人们已将新声俗乐运用到祭祀吉礼仪式，新声俗乐已经影响了礼乐。这意味着人们既在典礼活动中沐浴礼乐的庄重典雅，也欣赏新声俗乐的清新活泼。如此，被后世汉儒视为“乱世之音”的俗乐开始与雅乐相互交融，彼此影响，从而促进了新音乐形态的产生和新音乐时代的到来。

项阳说：“中国传统乐文化是在礼乐与俗乐的互动中前行的。”[④]赵敏俐认为：“雅乐和俗乐固然有对立的一面，但是也有互相促进的一面，二者之间没有不可逾越的鸿沟。雅乐需从俗乐中不断地吸收营养，俗乐也会受雅乐的影响而发展。”[⑤]这表明，在中国乐文化的发展历程中，礼乐与俗乐的碰撞与交融是客观存在之事实。就先秦而言，金石乐悬既演奏礼乐大曲，又演奏世俗新声，为礼乐大曲与世俗新声相互交融提供了直接可靠的保证。

金石乐悬演奏新声俗乐，不仅其自身内部扩充需要过程，而且其最初可能是将原本用于祭祀仪式的礼乐，置于厅堂等场合供声色娱乐。换言之，原本用于祭祀仪式的礼乐被世俗化、娱乐化，而世俗化后的音乐形态依然由金石乐悬乐器组合来完成。例如，《公羊传·昭公二十五年》鲁侯谓子家驹曰：

---

① 王利器：《风俗通义校注》，北京：中华书局，1981年，第267页。
② 杨伯峻：《论语译注》，第185页。
③ 王先谦：《荀子集解》，第167—168页。
④ 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，第3页。
⑤ 赵敏俐：《中国古代歌诗研究——从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》，第206页。

季氏无道，僭于公室久矣，吾欲弑之何如？子家驹曰："诸侯僭于天子，大夫僭于诸侯久矣。"昭公曰："吾何僭矣哉？"子家驹曰："设两观，乘大路，朱干玉戚以舞《大夏》，八佾以舞《大武》，此皆天子之礼也。"①

《大夏》和《大武》是西周宫廷用于祭祀的礼乐大曲，并非日常闲暇娱乐之乐可以随时随地表演。诸侯们僭越礼制，将其从庙堂转向朝堂和厅堂，用乐环境发生变化，功能发生转移，音乐风格随之改变。这意味着同样以金石乐悬为主导的乐器组合可以在祭祀仪式中将六代乐舞演奏成中正平和、庄严肃穆的风格，亦可以在世俗礼仪或者在听政之余的闲暇生活中将其演奏成略显轻松活泼的风格。以《万舞》为例，商、周时期《万舞》用于祭祀和其他诸多礼制活动，例如《诗经·商颂·那》曰："庸鼓有斁，万舞有奕。"《诗经·鲁颂·閟宫》曰："万舞洋洋，孝孙有庆。"又《大戴礼·夏小正》曰："丁亥，《万》用入学。丁亥者，吉日也。《万》也者，干戚舞也。入学也者，大学也。"②春秋时期，《万舞》被子元用来诱引文夫人，《左传·庄公二十八年》载：

楚令尹子元欲蛊文夫人，为馆于其宫侧而振《万》焉。夫人闻之，泣曰："先君以是舞也，习戎备也。今令尹不寻诸仇雠，而于未亡人之侧，不亦异乎！"③

子元在成王母宫室旁边建馆舍，跳《万舞》，惑以淫乱。傅道彬说："楚令尹子元之所以选择《万舞》作为引诱'未亡人'的手段，恰恰透露出《万舞》鲜明的情爱意义，尤其是《万舞》中所持的'翟'（羽毛），恰恰是爱情舞蹈中常用的工具。"④此处《万舞》并非用于祭祀，而是"蛊文夫人"，其性质为世俗音乐，乐舞风格当与祭祀音乐不同。这是"礼曲俗用"，金石乐悬，礼俗兼用的具体表现。金石乐悬演奏俗乐，文献亦有载，如：

---

① 《春秋公羊传》，《万有文库》本，上海：商务印书馆，1931年，第211页。
② ［清］王聘珍：《大戴礼记解诂》，《十三经清人注疏》，北京：中华书局，1983年吗，第31页。
③ 杨伯峻：《春秋左传注》，第241页。
④ 傅道彬：《诗可以观：礼乐文化与周代诗学精神》，第69页。

《左传·襄公十一年》：

郑人赂晋侯以师悝、师触、师蠲，……歌钟二肆，及其镈磬，女乐二八。晋侯以乐之半赐魏绛，……魏绛于是乎始有金石之乐，礼也。①

《左传·成公十二年》：

晋郤至如楚聘，且莅盟。楚子享之，子反相，为地室而县焉。郤至将登，金奏作于下，惊而走出。子反曰："日云莫矣，寡君须矣，吾子其入也！"宾曰："君不忘先君之好，施及下臣，贶之以大礼，重之以备乐。如天之福，两君相见，何以代此。下臣不敢。"子反曰："如天之福，两君相见，无亦唯是一矢以相加遗，焉用乐？寡君须矣，吾子其入也！"宾曰："若让之以一矢，祸之大者，其何福之为？"世之治也，诸侯闹于天子之事，则相朝也，于是乎有享、宴之礼。②

金石乐悬虽是礼器、重器，身份的象征，但它们又是可以发出悦耳动听声音的乐器，可以演奏丰富多彩的音乐。我们可以推想，晋国卿大夫魏绛在拥有金石乐悬时，不会只将其作为炫耀身份的摆设，可能是在礼制层面和世俗生活层面兼而用之；楚国的子反置金石乐悬于堂下，除恭迎宾客宴飨之用外，很可能用于自己平时的声色娱乐，演奏各种俗乐。由于是僭礼用乐，晋国郤至恐遭世人谴责，所以才会惊而走出。

郭宝钧将青铜器组合分为三个时期：早商至西周早期为"重酒的组合"，西周中期至东周初年为"重食的组合"，春秋战国时期为"钟鸣鼎食"的组合。③《左传·哀公十四年》载："（宋）左师每食，击钟。闻钟声，公曰：'夫子将食。'既食，又奏。"④这正是春秋战国时期诸侯显贵们"钟鸣鼎食"生活的写照。可以想

① 杨伯峻：《春秋左传注》，第991—994页。
② 杨伯峻：《春秋左传注》，第857—858页。
③ 郭宝钧：《商周铜器群综合研究》，北京：文物出版社，1981年，第204页。
④ 杨伯峻：《春秋左传注》，第1687页。

见，在这种“鼎食”的情境下鸣钟奏乐，当然不是庄重肃穆、中正平和的祭祀雅乐，更可能是声色娱乐性的世俗乐舞。屈原《楚辞》作品有多处描述金石乐悬演奏新声俗乐的情况，如：

《楚辞·招魂》：

> 肴羞未通，女乐罗些。陈文钟按鼓，造新歌些。《涉江》《采菱》，发《扬荷》些。美人既醉，朱颜酡些。娭光眇视，目曾波些。被文服纤，丽而不奇些。长发曼鬋，艳陆离些。二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。竽瑟狂会，搷鸣鼓些。宫庭震惊，发《激楚》些。吴歈蔡讴，奏大吕些。士女杂坐，乱而不分些。放陈文组缨，班其相纷些。郑卫妖玩，来杂陈些。《激楚》之结，独秀先些。

《楚辞·大招》：

> 二八接舞，投诗赋只。叩钟调磬，娱人乱只。四上竞气，极声变只。魂乎归徠！听歌譔只。朱唇皓齿，嫭以姱只。比德好闲，习以都只。丰肉微骨，调以娱只。魂乎归徠！安以舒只。

《史记·楚世家》亦有类似记载：“庄王左抱郑姬，右抱越女，坐钟鼓之间。”[①]此外，据杨华研究，出土的该时期乐舞图像对金石乐悬演奏新声俗乐亦有描绘：

> 一般宴饮者居于画像中心的台榭上，或独饮或招待宾客共饮。独饮时有人盛食奉觯，有人在身后为之执长柄扇，旁边还有侍立者，随时准备听候吩咐，楼下诸乐大作，台前舞人翩翩起舞。一切都昭示着饮者的中心地位。招待宾客共饮也是宾主在台榭上举杯共觞，旁边有人侍奉，台下举乐。整个画面一般都简明轻松，全无程序化仪式化的痕迹，与宗周礼制中宴饮礼的繁缛气氛不类。尤其是台榭上中心人物（一人或宾主二人）的突出，更加说明这种活动是为贵

① 《史记》卷四〇，第1700页。

族个人享受而不是礼制活动。台榭下的乐舞场面，也是一派新乐气象，而无古乐（雅乐）的痕迹。有的乐队中有四人吹笙，夹杂在击钟磬的舞女中间，有的乐队中除钟磬之外，竽、琴、瑟也占相当大的比例。竽、笙、琴、瑟等管弦乐器（“丝弦之声”）出现在乐队中与钟、鼓、磬等‘金石之声’并举，是在礼崩乐坏后，雅乐衰落的结果。①

这表明，春秋战国时期，金石乐器虽然依旧具有标榜身份、彰显地位的“重器”意义，但社会上普遍将其用于非祭祀仪式，演奏新声俗乐，已是不争之事实。

综上可知，春秋以降，随着金石乐悬音乐性能的提高和功能的拓展，它开始从祭坛走向世俗，从政教走向审美，从最初演奏祭祀性的礼乐大曲，到演奏各种世俗礼乐，进而演奏世俗新声。正是由于礼乐大曲与世俗礼乐及新声俗乐之间的交融，才促使了魏晋俗乐大曲的最终形成。

小　结

本章对礼乐大曲的形成、《诗经》与《楚辞》的音乐体制以及金石乐悬礼俗兼用等几个问题进行了探讨，得出以下三点认识：

其一，礼乐大曲是礼乐制度下用于礼制仪式活动的大型多段体歌舞形式，它由上古时期大型乐舞发展而来，由周公制礼作乐规范形成。宗周时期，六代乐舞是礼乐大曲的典型形态。六代乐舞除用于国之大事之祭祀仪式外，还用于天子视学等其他重要礼制仪式。

其二，《诗经》与《楚辞》的歌诗篇章多为多段体音乐体制，部分作品已具有三部性的结构序列，音乐发展呈现结构化、逻辑化和程式化，它们已经具有大曲的结构基因和形态特征。其中，音乐结构“乱”的出现，对魏晋俗乐大曲的形成具有直接的促进作用。

其三，金石乐悬礼俗兼用，为礼乐大曲与世俗礼乐和新声俗乐之间的交融提供了可能，促进了魏晋俗乐大曲的形成。

---

① 杨华：《先秦礼乐文化》，第237页。

第三章　叩钟调磬、女乐罗些：俗乐大曲之彰显

从上古时期大型乐舞形式上的确立，到西周礼乐大曲的彰显，再到魏晋俗乐大曲称谓上的产生，大曲不仅在音乐结构体制和表现形式方面越来越具有规范性和程式性，而且在“为用”，功能层面经历了从礼到俗的拓展。当然，我们说礼乐大曲在魏晋时期从礼到俗功能上的拓展，只是就“俗乐大曲”彰显的层面而言，并不意味在西周礼乐大曲彰显时期没有大型俗乐形式的存在。因为，第一，礼乐与俗乐相互依存，相反相成。没有礼乐，就没有俗乐，同样有了礼乐，俗乐也必然存在。在礼乐制度尚未建立之前，并不存在“礼乐”与“俗乐”之分野，因此，上古时期虽然有大型的乐舞形式，但并无“礼乐大曲”与“俗乐大曲”之判别。第二，礼乐制度建立后，国家虽然对上古大型乐舞进行规范，并形成以六代乐舞为典范的礼乐大曲，但这并不意味着民间从此就没有大型的乐舞形式，国家只是选择那些能代表每个氏族部落、每个王朝时代精神和民族精神的大型乐舞，民间依然存在大型的乐舞形式。因此说，自西周礼乐制度确立始，礼乐大曲与俗乐大曲的发展一直贯穿于整个历史时期，只是不同时期彰显的大曲类型有别。

汉魏南北朝时期属于俗乐大曲彰显的时代。曾经以六代乐舞为典范形态的礼乐大曲，在秦汉以降虽然部分乐舞依然传承有序，且历代王朝遵循“王者功成作乐，治定制礼”①精神，又有仿效西周礼乐大曲的音乐结构体制和表现形式新创歌颂本朝王者功绩的礼乐大曲，但从整个中国礼乐发展过程看，该时期是“礼乐制度的演化期”②，历史上的礼乐没有得到很好的继承，新的礼乐形式并没有形成制度上的规范。与此同时，以楚声、相和歌为代表的诸多俗乐形态开始流行并

① 《礼记正义》卷三七，第302页。
② 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期，第13页。

为社会各阶层所提倡和爱好。因此，在礼俗兼用的金石乐悬乐队组合中，礼乐大曲的结构体制和表现形态渗透到了俗乐体系，为俗乐所继承，并为其向新的大型歌舞形式发展提供了原初性依据和动力，从而形成了魏晋俗乐大曲的样态，开启了魏晋俗乐大曲引领社会音乐潮流的时代。

第一节　汉魏南北朝时期礼乐大曲钩沉

西周是礼乐文明盛世，是礼乐大曲的彰显时期，以六代乐舞为典范的礼乐大曲不仅体现了礼乐制度的核心精神，也成为了国家礼乐的最高形式。春秋以降，周王室衰微，天子失官，诸侯放恣，大夫专权，自周公始积数代王朝建立的等级秩序、礼乐教化和典章制度遭到了极大的破坏，出现了“礼崩乐坏”的局面。《史记·礼书》曰：“周衰，礼废乐坏，大小相逾，管仲之家，兼备三归。”[①]大夫僭越天子之乐时有发生，如季氏“八佾舞于庭”，“三家者以《雍》彻”等。社会各阶层的僭礼用乐行为动摇了国家礼乐的宗法精神和神圣地位，动摇了人们对礼乐的信仰。魏文侯问于子夏曰：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧。听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？”[②]梁惠王谓孟子云：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”[③]这些被称为“古乐”和“先王之乐”的六代乐舞，已经不再受统治者欢迎，从前被奉若经典的崇高地位开始动摇。当礼乐出现信仰危机时，以六代乐舞为代表的礼乐大曲，作为西周礼乐精神支柱的经典乐舞便失去了政治话语权力和国家制度层面的合法性地位，这些被用于国家最高祭祀仪式场合的“国乐”开始逐渐失传。项阳认为，六代乐舞失传的最根本原因是秦始皇从制度上祛除了周公之制，唯我尊崇，不再将周代所推崇的六代君主作为必须承祀的对象[④]。六代乐舞是群体性承载的大型歌舞形式，一旦失去信仰上的维系和国家制度上的保障，以及管理机构和教习人员的承载，则必然会失传。《宋书·乐志》云：“周存六代之乐，至秦唯余《韶》《武》而已。始皇改周舞曰

① 《史记》卷二三，第1159页。
② 《礼记正义》卷三八，第310页。
③ 杨伯峻：《孟子译注》，北京：中华书局，1960年，第26页。
④ 项阳：《〈乐经〉何以失传》，《光明日报》（国学版），2008年6月23日，第17期。

《五行》，汉高祖改《韶舞》曰《文始》，以示不相袭也。”[①]《汉书·礼乐志》曰：“《文始舞》者，曰本舜《招舞》也，高祖六年更名曰《文始》，以示不相袭也。《五行舞》者，本周舞也，秦始皇二十六年更名曰《五行》也。”[②]可知，秦汉时期六代乐舞的整体面貌已不复存在。但中国历代王朝遵循“王者未作乐之时，因先王之乐”和“王者功成作乐”两个传统，《汉书·礼乐志》曰：“王者未作乐之时，因先王之乐以教化百姓，说乐其俗，然后改作，以章功德。”[③]《礼记·乐记》云：“王者功成作乐，治定制礼。其功大者其乐备，其治辩者其礼具。”[④]因此，我们看到秦汉以降，历代王朝的礼乐大曲均有两部分组成，一是因袭前代的礼乐大曲，一是新创作的以歌颂本朝王者功绩的礼乐大曲。下面拟对汉魏南北朝时期西周六代乐舞的遗存以及该时期各王朝新创之礼乐进行梳理，以勾勒出该时期礼乐大曲的发展概况。

一、两汉时期的礼乐大曲

西汉王朝建国之初以礼乐教化为己任，重视礼乐创制，在“雅乐声律世世在大乐官”的制氏与汉儒孙叔通等人的共同努力下，礼乐渐兴。六代乐舞汉世仅存《韶》《武》二舞，高祖六年（前201年）改《韶舞》为《文始》，《大武》秦改名《五行》，汉依秦旧名。从高祖六年创本朝乐舞《武德》之后，汉王朝承袭六代乐舞传统，开始将《武德》《文始》《五行》三舞用于国家宗庙祭祀。

《汉书·礼乐志》曰：

> 高庙奏《武德》《文始》《五行》之舞；孝文庙奏《昭德》《文始》《四时》《五行》之舞；孝武庙奏《盛德》《文始》《四时》《五行》之舞。《武德舞》者，高祖四年作，以象天下乐己行武以除乱也。……《四时舞》者，孝文所作，以示天下之安和也。盖乐己所自作，明有制也；乐先王之乐，明有法也。孝景采《武德舞》以为《昭德》，以尊大宗庙。至孝宣，采《昭德舞》为《盛

---

① ［南朝］沈约：《宋书》卷一九，北京：中华书局，1974年，第533页。
② 《汉书》卷二二，第1044页。
③ 《汉书》卷二二，第1038页。
④ 《礼记正义》卷二八，第302页。

德》，以尊世宗庙。诸帝庙皆常奏《文始》《四时》《五行舞》云。高祖六年又作《昭容乐》《礼容乐》。《昭容》者，犹古之《昭夏》也，主出《武德舞》。《礼容》者，主出《文始》《五行舞》。①

《宋书·乐志》曰：

又造《武德舞》，舞人悉执干戚，以象天下乐已行武以除乱也。故高祖庙奏《武德》《文始》《五行》之舞。②

《魏书·乐志》曰：

魏侍中缪袭云：《周礼》以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐以致鬼神。今之乐官，徒知古有此制，莫有明者。又云：乐制既亡，汉成谓《韶武》《武德》《武始》《大钧》可以备四代之乐。奏黄钟，舞《文始》，以祀天地；奏太蔟，舞《大武》，以祀五郊、明堂；奏姑洗，舞《武德》，巡狩以祭四望山川；奏蕤宾，舞《武始》《大钧》以祀宗庙。祀圜丘、方泽，群庙祫祭之时则可兼舞四代之乐。汉亦有《云翘》《育命》之舞，罔识其源，汉以祭天。③

由以上材料可得三点认识：

第一，两汉时期新创作的礼乐大曲有：高祖四年（前203年）所作，以象天下乐已行武以除乱的《武德舞》；孝文帝所作，以示天下之安和的《四时舞》。其中孝景帝曾采《武德舞》以为《昭德》，以尊大宗庙，孝宣帝采《昭德舞》为《盛德》，以尊世宗庙。由这些创作乐舞的情况可知，不仅汉统治者们可以模仿六代乐舞创作新的礼乐大曲，而且他们新创作的礼乐大曲又可以为后世王朝所沿用，高祖所创的《武德舞》相继被孝景帝和孝宣帝沿用即为如此。

第二，两汉礼乐大曲的表演形式记之甚少，诸礼乐大曲中仅《武德舞》略有

① 《汉书》卷二二，第1044页。
② 《宋书》卷一九，第533页。
③ ［北朝］魏收：《魏书》卷一〇九，北京：中华书局，1974年，第2838—2839页。

所叙，是舞人悉执干戚的表演形式。

第三，两汉的礼乐大曲分别在特定的场合使用，如《武德舞》用于祭祀宗庙和四望山川，《大武》用于祭祀五郊和明堂，《文始》用于祭祀天地，《武始》和《大钧》用于祭祀宗庙，《云翘》和《育命》之舞用于祭天，而祭祀圜丘、方泽、群庙祫祭之时则兼舞四代之乐（即《韶武》《武德》《武始》《大钧》）。

由上可知，汉朝统治者在儒家礼乐思想的指导下，在“国之大事，在祀与戎”理念的统摄下，对礼乐文化进行了重建，效仿六代乐舞体制新创了《韶武》《武德》等礼乐大曲。因此认为，以六代乐舞为典范的礼乐大曲，秦汉时期虽仅存《韶》《武》二舞，但礼乐大曲的表演形式、礼乐大曲的传统得到了继承。

二、魏晋时期的礼乐大曲

曹魏初期，礼乐创建以继承汉朝乐舞为主，并通过改名以示不相袭。《宋书·乐志》曰：“文帝黄初二年，改汉《巴渝舞》曰《昭武舞》，……《云翘舞》曰《凤翔舞》，《育命舞》曰《灵应舞》，《武德舞》曰《武颂舞》，《文始武舞》曰《大韶舞》，《五行舞》曰《大武舞》。”[①] 黄初二年（221年）如此，至曹魏明帝太和年间（227—233年）始定太祖武皇帝《武始之乐》、高祖文皇帝《咸熙之舞》和明帝《章斌之舞》三个本朝乐舞，《宋书·乐志》对这三首礼乐大曲的创作过程、乐舞者服饰以及用乐场合记载甚详：

> （曹魏）明帝太和初，公卿奏曰：“臣闻德盛而化隆者，则乐舞足以象其形容，音声足以发其歌咏。故荐之郊庙，而鬼神享其和；用之朝廷，则君臣乐其度。使四海之内，遍知至德之盛，而光辉日新者，礼乐之谓也。故先王殷荐上帝，以配祖考，盖当其时而制之矣。周之末世，上去唐、虞几二千年，《韶箾》《南》《籥》《武》《象》之乐，风声遗烈，皆可得而论也。由斯言之，礼乐之事，弗可以已。今太祖武皇帝乐，宜曰《武始之乐》。武，神武也；武，又迹也。言神武之始，又王迹所起也。高祖文皇帝乐，宜曰《咸熙之舞》。咸，皆也；熙，兴也。言应受命之运，天下由之皆兴也。至于群臣述德论功，建定

① 《宋书》卷一九，第534页。

烈祖之称，而未制乐舞，非所以昭德纪功。夫歌以咏德，舞以象事。于文，文武为斌，兼秉文武，圣德所以章明也。臣等谨制乐舞名《章斌之舞》。昔《箫韶》九奏，亲于虞帝之庭，《武》《象》《大武》，亦振于文、武之阼。特以显其德教，著其成功，天下被服其光辉，习咏其风声者也。自汉高祖、文帝各逮其时，而为《武德》《四时》之舞，上考前代制作之宜，以当今成业之美，播扬弘烈，莫盛于《章斌》焉。《乐志》曰：'钟磬干戚，所以祭先王之庙，又所以献酬酳酢也。在宗庙之中，君臣莫不致敬；族长之中，长幼无不从和。'故仲尼答宾牟贾之问曰：'周道四达，礼乐交通。'《传》云：'鲁有禘乐，宾祭用之。'此皆祭礼大享，通用盛乐之明文也。今有事于天地宗庙，则此三舞宜并以为荐享；及临朝大享，亦宜舞之。然后乃合古制事神训民之道，关于万世，其义益明。又臣等思惟，三舞宜有总名，可名《大钧之乐》。钧，平也。言大魏三世同功，以至隆平也。于名为美，于义为当。"尚书奏："宜如所上。"帝初不许制《章斌之乐》，三请，乃许之。①

公卿大臣奏言朝廷要求立《武始之乐》《咸熙之舞》《章斌之舞》三个乐舞的指导思想非常明确，一是"礼乐之事，弗可以已"，六代乐舞的传统要继承；一是"播扬弘烈""当今成业之美"，"以显其德教，著其成功"，也即所谓"王者功成作乐，乐其德也"。另据《晋书·乐志》载："黄初三年，又改《巴渝舞》曰《昭武舞》。至景初元年，尚书奏，考览三代礼乐遗曲，据功象德，奏作《武始》《咸熙》《章斌》三舞，皆执羽籥。"②可知，汉代模仿阆中乐舞创制的《巴渝舞》在曹魏时期也具有了礼乐大曲的性质，其被改名为《昭武舞》正显示其所遵循的是礼乐大曲《大武》武舞之传统，而《武始》《咸熙》《章斌》三乐舞，皆执羽籥，则体现了礼乐大曲《大韶》文舞之传统，可见，以六代乐舞为典范的礼乐大曲影响之深远。

公元280年，晋灭东吴，结束了长达六十载三国鼎立的局面，中国进入大一统时期。晋武帝在建国初遵循"鼎鼐唯新，前音不改"③的指导思想，继承了曹

① 《宋书》卷一九，第535页。
② ［唐］房玄龄等：《晋书》卷二二，北京：中华书局，1974年，第694页。
③ 《晋书》卷二二，第676页。

魏《昭武舞》和《羽籥舞》。《宋书·乐志》曰："晋又改魏《昭武舞》曰《宣武舞》，《羽籥舞》曰《宣文舞》。"[①]从被改后两乐舞《宣武舞》和《宣文舞》的名称看，其意义非常明显——为了继承礼乐大曲武舞和文舞的传统，体现武舞和文舞的礼乐精神。

泰始九年（273年），荀勖典乐，召集乐人与文人共同创制了《正德》《大豫》二舞，并将其用于祭祀宗庙。《宋书·乐志》曰："（泰始）九年，荀勖遂典知乐事，使郭琼、宋识等造《正德》《大豫》之舞，而勖及傅玄、张华又各造此舞歌诗。……咸宁元年，诏定祖宗之号，而庙乐同用《正德》《大豫》之舞。"[②]《宣武》《宣文》《正德》《大豫》乐舞歌辞，《宋书·乐志》有载，其中《宣武舞》歌辞值得注意。

晋《宣武舞歌》四篇，傅玄造：

《惟圣皇篇》《矛俞》第一：

惟圣皇，德巍巍，光四海。礼乐犹形影，文武为表里，乃作《巴俞》。肆舞士，剑弩齐列，戈矛为之始。进退疾鹰鹞，龙战而豹起。如乱不可乱，动作顺其理，离合有统纪。

《短兵篇》《剑俞》第二：

剑为短兵，其势险危。疾逾飞电，回旋应规。武节齐声，或合或离。电发星骛，若景若差。兵法攸象，军容是仪。

《军镇篇》《弩俞》第三：

弩为远兵军之镇，其发有机。体难动，往必速，重而不迟。锐精分镈，射远中微。《弩俞》之乐，一何奇！变多姿，退若激，进若飞。五声协，八音谐。宣武象，赞天威。

《穷武篇》《安台行乱》第四：

穷武者丧，何但败北。柔弱亡战，国家亦废。秦始徐偃，既已作戒前世。先王鉴其机，修文整武艺。文武足相济，然后得光大。

---

① 《宋书》卷一九，第540页。
② 《宋书》卷一九，第539页。

乱曰：高则亢，满则盈。亢必危，盈必倾。去危倾，守以平。冲则久，浊能清。混文武，顺天经。[①]

从傅玄所造《宣武舞歌》歌辞来看，其音乐结构体制与其他雅乐歌诗迥异：

第一，有曲调名和歌诗名，这与清商三调歌诗和魏晋俗乐大曲相同。

第二，四篇是完整连续演奏的状态，歌辞前以第一、第二、第三、第四示其次序，各篇文辞句式不一，这与唐俗乐大曲颇有类似。任二北说："唐大曲之普通形式有'第一''第二'……等字样，分别标于各遍曲辞之前，以定其序。凡具此形式者，必为大曲。……（大曲）曲辞从三言至七言皆有，以作五、七言者为多，作长短句者亦有之。"[②]以此观之，它具有大曲形式当无疑问。

第三，具有和《楚辞》、魏晋俗乐大曲相同的结构术语"乱"，从"乱"的文辞表意及句式章法看，其音乐节奏、音乐句式均与前四章不同，这与《楚辞》和其他有"乱（或趋）"的魏晋俗乐大曲情况类似。

第四，晋《宣武舞》与魏《昭武舞》、汉《巴渝舞》相承因袭，《昭武舞》与《巴渝舞》舞辞不见记载。《南齐书·乐志》曰："魏歌舞不见，疑为用汉辞也。"[③]只知《巴渝舞》有《矛渝本歌曲》《安弩渝本歌曲》《安台本歌曲》和《行辞本歌曲》四篇，从晋《宣武舞歌》"四篇有乱"的结构体制看，魏《昭武舞》、汉《巴渝舞》具有类似结构不无可能。

由此亦可以得出，礼乐大曲与俗乐大曲的音乐结构体制具有共通性和一致性，它们在发展过程中彼此存在着影响。礼乐大曲彰显之时可以影响俗乐大曲的形式，同样，俗乐大曲彰显之时也会反过来影响礼乐大曲的形式。只是在共通性基础上，礼乐大曲的形式因受礼乐制度的"规范"和"约束"，变化性相对较少，俗乐大曲形式因用于声色娱乐，在发展过程中变化较大。

公元317年西晋灭亡，司马睿南渡江左，建都建康，重建晋廷。但永嘉之乱，乐器工衣，遭离丧乱，旧典不存。《晋书·乐志》曰：

---

① 《宋书》卷二〇，第572—573页。
② 任半塘：《教坊记笺订》，第148页。
③ ［南朝］萧子显：《南齐书》卷一一，北京：中华书局，1972年，第167页。

永嘉之乱，海内分崩，伶官乐器，皆没于刘、石。江左初立宗庙，尚书下太常祭祀所用乐名。太常贺循答云："魏氏增损汉乐，以为一代之礼，未审大晋乐名所以为异。遭离丧乱，旧典不存。然此诸乐皆和之以钟律，文之以五声，咏之于歌辞，陈之于舞列。宫悬在庭，琴瑟在堂，八音迭奏，雅乐并作，登歌下管，各有常咏，周人之旧也。自汉氏以来，依仿此礼，自造新诗而已。旧京荒废，今既散亡，音韵曲折，又无识者，则于今难以意言。"于时以无雅乐器及伶人，省太乐并鼓吹令。是后颇得登歌，食举之乐，犹有未备。太宁末，明帝又访阮孚等增益之。咸和中，成帝乃复置太乐官，鸠集遗逸，而尚未有金石也。庾亮为荆州，与谢尚修复雅乐，未具而亮薨。庾翼、桓温专事军旅，乐器在库，遂至朽坏焉。及慕容儁平冉闵，兵戈之际，而邺下乐人亦颇有来者。……永和十一年，谢尚镇寿阳，于是采拾乐人，以备太乐，并制石磬，雅乐始颇具。而王猛平邺，慕容氏所得乐声又入关右。太元中，破苻坚，又获其乐工杨蜀等，闲习旧乐，于是四厢金石始备焉。①

从"音韵曲折，又无识者""乐器在库，遂至朽坏"等记载看，东晋初年的礼乐创建困难重重。至永和十一年（355年），谢尚采拾乐人，并制石磬，太元中，破苻坚，获乐人，东晋才具备创制、承载礼乐大曲的"乐器工衣"，礼乐大曲重又进入国家礼制仪式。

三、南朝时期的礼乐大曲

南朝刘宋王朝建立之初，有司即上书朝廷，要求创建雅乐。在雅乐创建过程中，西晋的《正德舞》与《大豫舞》历经两次改名，先改《正德舞》曰《前舞》，《大豫舞》曰《后舞》，继而改《正德》为《宣化》之舞，《大豫》为《兴和》之舞。《宋书·乐志》对此有明确记载："宋武帝永初元年七月，有司奏：'皇朝肇建，庙祀应设雅乐，太常郑鲜之等八十八人各撰立新歌。黄门侍郎王韶之所撰歌辞七首，并合施用。'诏可。十二月，有司又奏：'依旧正旦设乐，参详属三省改太乐诸歌舞诗。黄门侍郎王韶之立三十二章，合用教试，日近，宜逆诵习。辄申摄施

① 《晋书》卷二三，第697—698页。

行。’诏可。又改《正德舞》曰《前舞》，《大豫舞》曰《后舞》。”[①]又曰：“今乐曲沦灭，知音世希，改作之事，臣闻其语。《正德》《大豫》，礼容具存，宜殊其徽号，饰而用之。以《正德》为《宣化》之舞，《大豫》为《兴和》之舞，庶足以光表世烈，悦被后昆。”[②]在继承西晋旧乐基础上，刘宋王朝又新创《凯容》《宣烈》二舞，它们的意义和性质，我们通过尚书左仆射建平王刘宏的奏言可以获知，其曰：“寻舜乐称《韶》，汉改《文始》，周乐《大武》，秦革《五行》。眷夫祖有功而宗有德，故汉高祖庙乐称《武德》，太宗庙乐曰《昭德》。魏制《武始》舞武庙，制《咸熙》舞文庙。则祖宗之庙，别有乐名。晋氏之乐，《正德》《大豫》，及宋不更名，直为《前》《后》二舞，依据昔代，义舛事乖。今宜厘改权称，以《凯容》为《韶舞》，《宣烈》为《武舞》。”[③]显然，与西晋《宣文舞》《宣武舞》一样，《凯容》和《宣烈》两乐舞体现的依然是六代乐舞中文舞和武舞的礼乐精神。

刘宋之后的齐、梁、陈三个朝代几乎没有再新创礼乐大曲，只是因袭刘宋朝《凯容》和《宣烈》二舞，不同王朝仅改乐舞名而已。《隋书·音乐志》曰：“（宋）又有《凯容》《宣业》之舞，齐代因而用之。萧子显《齐书·志》曰：‘宋孝建初，朝议以《凯容舞》为《韶舞》，《宣业舞》为《武德舞》。据《韶》为言，《宣业》即是古之《大武》，非《武德》也。’故《志》有《前舞凯容》歌辞，《后舞凯容》歌辞者矣。至于梁初，犹用《凯容》《宣业》之舞，后改为《大壮》《大观》焉。今人犹唤《大观》为《前舞》，故知乐名虽随代而改，声韵曲折，理应常同。”[④]因此，总体而言，南朝几个王朝新创作的礼乐大曲较少，以因袭前代旧乐为主，这也是礼乐大曲在“创承”过程中变化性少、保守性强的体现。但不管是因袭旧乐，还是创制新乐，在国家层面，具有“国乐”性质的礼乐大曲不可或缺则显而易见。

四、北朝时期的礼乐大曲

北朝历代帝王虽然均为少数民族，但礼乐创建的观念与南朝并无大异，他们

① 《宋书》卷一九，第541页。
② 《宋书》卷一九，第544页。
③ 《宋书》卷一九，第542—543页。
④ 《隋书》卷一五，第351页。

“治定”之后积极创制礼制用乐。北魏在太祖天兴元年（398年）创制了《皇始舞》《八佾舞》等乐舞用于宗庙祭祀，永平三年（510年），王芳上言朝廷又创制了文、武二舞。

天兴元年冬，诏尚书吏部郎邓渊定律吕，协音乐。及追尊皇曾祖、皇祖、皇考诸帝，乐用八佾，舞《皇始》之舞。《皇始舞》，太祖所作也，以明开大始祖之业。……皇帝出门，奏《总章》，次奏《八佾舞》，次奏送神曲。……太祖初，冬至祭天于南郊圜丘，乐用《皇矣》，奏《云和》之舞，事讫，奏《维皇》，将燎；夏至祭地祇于北郊方泽，乐用《天祚》，奏《大武》之舞。

永平三年冬，芳上言：“观古帝王，罔不据功象德而制舞名及诸乐章，今欲教文武二舞，施之郊庙，请参制二舞之名。”①

永平三年创制的两首乐舞虽以能体现其性质的文、舞两字名之，但其具体的乐舞名称至普泰元年（531年）才确定。《魏书·乐志》曰：“（普泰元年）其年夏，集群官议之。莹复议曰：……案周兼六代之乐，声律所施，咸有次第。灭学以后，经礼散亡，汉来所存，二舞而已。请以《韶舞》为《崇德》，《武舞》为《章烈》，总名曰《嘉成》。”②除此之外，北魏的郊庙用乐又有《文始》《五行》两乐舞。③由此可知，虽然北魏统治者是鲜卑族，在遵循“凡乐者乐其所自生，礼不忘其本”的精神下，于郊庙宴飨中用其本民族的歌曲《真人代歌》，但同时也遵循中原汉民族礼乐大曲的传统。

与汉魏至南朝诸朝代多因袭前朝旧乐不同，北齐并未因袭北魏的礼乐大曲，而是新创《覆寿》《昭烈》《恢祚》《宣政》《光大》《休德》六首乐舞。

武成之时，始定四郊、宗庙、三朝之乐。群臣入出，奏《肆夏》。牲入出，荐毛血，并奏《昭夏》。迎送神及皇帝初献、礼五方上帝，并奏《高明》之乐，为《覆寿》之舞。皇帝入坛门及升坛饮福酒，就燎位，还便殿，并奏

① 《魏书》卷一〇九，第2827—2828页，第2832页。
② 《魏书》卷一〇九，第2842页。
③ 《魏书·乐志》：“太和初，郊庙但用《文始》《五行》《皇始》三舞而已。”（第2831页）

《皇夏》。以高祖配飨，奏《武德》之乐，为《昭烈》之舞。祼地，奏登歌。其四时祭庙及禘祫皇六世祖司空、五世祖吏部尚书、高祖秦州刺史、曾祖太慰武贞公、祖文穆皇帝诸神室，并奏《始基》之乐，为《恢祚》之舞。高祖神武皇帝神室，奏《武德》之乐，为《昭烈》之舞。文襄皇帝神室，奏《文德》之乐，为《宣政》之舞。显祖文宣皇帝神室，奏《文正》之乐，为《光大》之舞。肃宗孝昭皇帝神室，奏《文明》之乐，为《休德》之舞。其入出之仪，同四郊之礼。①

北周，太祖宇文泰雅好儒术，全面复古，遵循西周的礼乐制度，新创本朝"六代乐舞"，《隋书·音乐志》载：

天和元年，武帝初造《山云舞》，以备六代。南北郊、雩坛、太庙、禘祫、俱用六舞。南郊则《大夏》降神，《大濩》献熟，次作《大武》《正德》《武德》《山云之舞》。北郊则《大濩》降神，《大夏》献熟，次作《大武》《正德》《武德》《山云之舞》。雩坛以《大武》降神，《正德》献熟，次作《大夏》《大濩》《武德》《山云之舞》。太庙祫帝，则《大武》降神，《山云》献熟，次作《正德》《大夏》《大濩》《武德之舞》。时享太庙，以《山云》降神，《大夏》献熟，次作《武德之舞》。拜社，以《大濩》降神，《大武》献熟，次作《正德之舞》。五郊朝日，以《大夏》降神，《大濩》献熟。神州、夕月、籍田，以《正德》降神，《大濩》献熟。

建德二年十月甲辰，六代乐成，奏于崇信殿。群臣咸观。其宫悬，依梁三十六架。朝会则皇帝出入，奏《皇夏》。皇太子出入，奏《肆夏》。王公出入，奏《骜夏》。五等诸侯正日献玉帛，奏《纳夏》。宴族人，奏《族夏》。大会至尊执爵，奏登歌十八曲。食举，奏《深夏》，舞六代《大夏》《大濩》《大武》《正德》《武德》《山云之舞》。于是正定雅音，为郊庙乐。创造钟律，颇得其宜。宣帝嗣位，郊庙皆循用之，无所改作。②

① 《隋书》卷一四，第314页。
② 《隋书》卷一四，第332页。

上述由长孙绍远于建德二年（573年）典乐创制、修订的“六代乐舞”[①]，虽然是在复古精神下的拟作，但从其乐器组合形态、用乐场合所体现出的礼乐精神和用乐传统来看，在一定程度上保持了西周“六代乐舞”礼乐大曲的形式。

以上，我们以“六代乐舞”为考察对象，梳理了它们在魏晋南北朝时期的传承演变情况。通过梳理可知，秦汉以降，以西周六代乐舞为典范的礼乐大曲虽然仅存《韶》《武》二舞，但在礼乐制度的保障下，在“因先王之乐”和“王者功成作乐”理念的维系中，礼乐大曲在魏晋南北朝时期相承延续。需要指出的是，魏晋南北朝时期战争频发、朝代更迭、政权割据，乐人亡散、乐器遗失、乐典丧乱等现象时常发生。礼乐大曲是群体性承载的大型乐舞形式，因此导致礼乐大曲在传承过程中或有变异，或难以继承西周礼乐大曲“六代乐舞”的体制规模。《周礼》中“六成”“八成”“九成”等描述六代乐舞体制的表述在《宋书》《晋书》等文献中未有记载。从上述各朝代的乐舞辞看，亦多数未出现多篇多章的形式，这是魏晋南北朝时期礼乐大曲发展呈现变化性的表现，也是“礼乐制度演化期”[②]的具体反映。

总之，以六代乐舞为典范的礼乐大曲属于“国之大事”的祭祀用乐，其“国乐”的性质决定了其无论是在国家制度层面，还是意识形态层面，均不可或缺。

第二节　魏晋俗乐大曲的音乐结构体制

俗乐大曲，是与礼乐大曲相对的概念，是由群体性承载，具有大型音乐结构体制，以娱人为功能指向的非仪式性、世俗性歌舞形态。本节探讨的魏晋俗乐大曲，主要指《宋书·乐志》所载的十五首大曲，因为它们在宴会、娱乐等世俗性场合为用，以娱人、世俗人情为功能指向，因此具有俗乐大曲性质；又，王小盾认为《宋书·乐志》所载的十五首大曲，“採诗合乐，虽然它的歌辞基本上产于汉魏，它的时代却应按其乐曲的演奏情况来确定。它们应当称作‘魏晋大

① 《周书》卷四五《儒林传》：“及太祖受命，雅好经术。求阙文于三古，得至理于千载，黜魏、晋之制度，复姬旦之茂典。卢景宣学通群艺，修五礼之缺；长孙绍远才称洽闻，正六乐之坏。”（中华书局，1971年，第806页）

② 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，第13页。

曲’”[1]。故本书称其为魏晋俗乐大曲。

魏晋俗乐大曲是一种大型的歌舞形式，它由流行于汉魏时期的相和歌，借鉴、吸收先秦礼乐大曲以及《诗经》和《楚辞》音乐结构基因而形成，这意味着魏晋俗乐大曲既与先秦礼乐大曲以及《诗经》和《楚辞》的音乐结构体制有深厚的渊源，又表现出自身所特有的历史形态特征。为便于下文分析，兹根据《宋书·乐志》和《乐府诗集》所载相关材料制表格如下：

表6：《宋书·乐志》十五首大曲情况表

曲调名	歌辞名	艳	曲(歌诗+解)	趋或乱	辞作者
东门行	东门		辞4段，用解4次		古辞
折杨柳行	西山		辞4段，用解4次		文帝（曹丕）
艳歌罗敷行	罗敷	有艳(《宋书·乐志》注：前有艳辞)	辞3段，用解3次	有趋无辞	古辞
西门行	西门		辞6段，用解6次		古辞
折扬柳行	默默		辞4段，用解4次		古辞
煌煌京洛行	园桃		辞5段，用解5次		文帝（曹丕）
艳歌何尝行	白鹄	有艳无辞	辞4段，用解4次	有趋，辞10句	古辞
步出夏门行	碣石	有艳，辞7句	辞4段，用解4次		武帝（曹操）
艳歌何尝行	何尝	有艳无辞	辞5段，用解5次	有趋，辞10句	文帝（曹丕）
野田黄雀行	置酒		辞4段，用解4词		曹植
满歌行	为乐		辞4段，用解4次	有趋，辞14句	古辞
步出夏门行	夏门	有艳，辞2句[2]	辞2段，用解2次	有趋，辞18句	明帝（曹睿）
棹歌行	王者布大化		辞5段，用解5次	有趋，辞4句	明帝（曹睿）
雁门太守行	洛阳令（行）		辞8段，用解8次		古辞
白头吟（行）	白头吟		辞5段，用解5次	有乱，辞4句[3]	古辞

① 王小盾：《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，第151页。
② 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第129页。
③ 丘琼荪：《汉大曲管窥》，第194页。

观上表可知，魏晋俗乐大曲是一种大型多段体的综合性歌舞形式，其音乐结构体制在宏观上可分为三部分，即艳——曲（歌诗＋解）——趋或乱，每一部分在表演形态和音乐性格上各具特色。郭茂倩《乐府诗集》曰："又诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳、有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。"①既说"艳在曲之前，趋与乱在曲之后"，则表明魏晋俗乐大曲之所以称为"大曲"，不只是在"乐段数量多"层面"量"的规定性，而是在音乐结构体制层面具有"质"的规定性。这种"质"的规定性表现在：各部分具有结构位置上的功能性、表演时间上的序列性、整体结构上的三部性。本节拟对魏晋俗乐大曲"艳""解""趋或乱"三个结构术语进行考证。

一、魏晋俗乐大曲结构术语考释之一——艳

（一）"艳"的表演形态

十五首大曲中，有"艳"的五首，占总数的三分之一，分别是《艳歌罗敷行·罗敷》《艳歌何尝行·白鹄》《步出夏门行·碣石》《艳歌何尝行·何尝》和《步出夏门行·夏门》。其中《艳歌何尝行·白鹄》《艳歌何尝行·何尝》《艳歌罗敷行·罗敷》三首有"艳"无辞，这表明魏晋俗乐大曲未必皆有"艳"，"艳"未必皆有辞。所以丘琼荪说："艳有歌亦有不歌，惟不歌者较少。"②这也意味着"艳"可能具有多种表演形态，可以是歌弦性质的器乐伴奏的歌唱，亦可以是纯器乐演奏。《古今乐录》曰："（瑟调曲）其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永录曰：'未歌之前，有七部弦，又在弄后。晋、宋、齐止四器也。'"③魏晋俗乐大曲由清商三调歌诗发展而来，其本身皆为瑟调，与三调中瑟调曲关系尤为密切，既然张永说瑟调曲"未歌之前，有七部弦"，则大曲在主体曲调歌唱之前，有器乐演奏部分"艳"不无可能。当然，因为魏晋俗乐大曲是综合性的歌舞形式，我们也不排除"艳"存在舞蹈表演的情形。④

---

① 《乐府诗集》卷二六，第377页。
② 丘琼荪：《历代乐志律志校释》（第二分册），第230页。
③ 《乐府诗集》卷三六，第535页。
④ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第118页。

（二）“艳”的结构位置和结构功能

从现存十五首大曲看，魏晋俗乐大曲未必皆有“艳”，“艳”未必皆有辞，对于这种现象，齐天举认为：“《满歌行》（‘为乐’）、《西门行》（‘西门’）……等不著艳辞，乃是意味没有固定的艳辞，而不是说没有艳辞。因为，大曲同瑟调曲的唯一差别，即在于前者的‘艳’和‘趋’填有歌辞。《艳歌何尝行》‘双白鹄’一篇，《宋书·乐志》原注‘前有艳’；‘何尝’一篇，《宋书·乐志》原注‘曲前为艳’；《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’，《宋书·乐志》原注‘前有艳辞’。但均不载艳辞，就是明证。”[①]齐说未必没有可能。因为“艳”对于大曲而言，更多在于它的结构位置和结构功能。现存五首有“艳”的大曲，其中有四首“艳”在“曲”之前，只有《步出夏门行·夏门》的“艳辞”位于第二段歌诗之后、曲尾“趋辞”之前。其“艳辞”为：“朝游清泠，日莫嗟归。”《宋书·乐志》在“艳辞”后用小字注曰：“‘朝游’，上为艳。”《乐府诗集》则为：“‘朝游’止此为艳。”今依《乐府诗集》。[②]令人疑惑的是，此大曲之“艳”没有位于“曲”前，而《乐府诗集》云：“《罗敷》《何尝》《夏门》三曲，前有艳，后有趋。”[③]按此，郭茂倩又认为《夏门》的“艳”在“曲”前。因此，笔者认为这两句“艳词”当在“曲”前，《宋书·乐志》和《乐府诗集》将其置于歌诗之中，可能是讹误所致。

“艳”在“曲”之前的结构位置，决定了其更多地与引子类似，具有提示音乐内容、呈示音乐性格、营造音乐情绪的功能。杨慎《词品·乐曲名解》曰：“艳在曲之前，与吴声之和，若今之引子。趋与乱在曲之后，与吴声之送，若今之尾声。”[④]明王骥德《曲律》曰：“引子，须以自己之肾肠，代他人之口吻。盖一人登场，必有几句紧要说话，我设以身处其地，模写其似，却调停句法，点检字面，使一折之事头，先以数语该括尽之，勿晦勿泛，此是上谛。”[⑤]大曲作为一种

---

① 齐天举：《由〈饮马长城窟行〉说到相和三调歌的解、艳和趋》，《文学评论丛刊》第31期，北京：文化艺术出版社，1989年，第131页。

② 王小盾对此问题有论证，参见王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第129页。

③ 《乐府诗集》卷四三，第635页。

④ ［明］杨慎：《词品》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（明代篇 第一集），合肥：黄山书社，2009年，第253页。

⑤ ［明］王骥德：《曲律·论引子第三十一》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（明代篇第二集），合肥：黄山书社，2008年，第97页。

大型的歌舞形态在宫廷表演时，会因不同的场合、不同的情境而需要不同的音乐处理，“曲”部分的歌辞虽然多由乐人宰割拼凑而成，但当其进入专业乐人表演体系，成为宫廷中表演的音乐节目之后，则会在频繁的表演中定格为固定的文本。这是大曲“曲”部分主体性的表现，也是大曲程式性、稳定性的表现。但大曲不可能只在一种场合、一种情境中表演，由于“曲”的歌辞文本不可变更，那么当这些大曲在不同的场合和情境中表演时，就只能通过“曲”之前的“艳”来调节乐舞的音乐性格，让人们在尚未欣赏大曲主体“曲”之前进入到特定的音乐情境和审美状态之中。因此，从实际表演层面看，“艳”无固定的歌辞，正体现了魏晋俗乐大曲表演的丰富性变化。

（三）“艳”的历史渊源

杨荫浏说：“大曲除了像一般歌曲，有着多节歌词，可以用同一个曲调反复歌唱以外，……有时又另外加进了华丽而婉转的抒情部分，叫做‘艳’。”[①]从现存两首有“艳”的大曲《步出夏门行·碣石》和《步出夏门行·夏门》来看，它们的“艳词”均不属于大曲原歌辞本身，如《步出夏门行·碣石》，其“艳词”为：“云行雨步，超越九江之皋，临观异同。心意怀游豫，不知当复何从。经过至我碣石，心惆怅我东海。”逯钦立说：“魏乐《碣石》一篇，开头的艳辞共七句，句法与本辞不同（本辞为四言，艳辞为四、五、六杂言）。而‘经过至我碣石，心惆怅我东海’二句，如果说是唱辞的实录，还没有什么；如果说是原辞的诗句，即未免不辞。所以我认为这种艳辞，乃是后来的乐工依照原歌的意思作的一个‘艳’头，并非魏武诗原有的句子。”[②]逯先生的判断是正确的。因为比照《宋书·乐志》和《晋书·乐志》可知，《碣石》在被晋乐人填入拂舞曲时并没有“艳”这部分歌辞，这也证明了上文“艳无固定歌辞”的观点。那么“艳”（并非是指某一首大曲具体的“艳辞”，而是指“艳”的结构部分）最初从何而来？

我们认为，“艳”可能与楚歌有密切关系，因为将“艳”与楚歌并称的文献甚多。例如，晋人左思《吴都赋》：“荆艳楚舞，吴歈越吟。翕习容裔，靡靡愔愔。”

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第115页。
② 逯钦立：《“相和歌”曲调考》，第234页。

注曰："艳，楚歌也。"[①]《乐府诗集》引梁元帝《纂要》曰："楚歌曰艳。"[②]又《初学记》卷一五《歌第四》引梁元帝《纂要》曰："齐歌曰讴，吴歌曰歈，楚歌曰艳，淫歌曰哇。"[③]可见，"艳"最初可能是人们对楚歌风格的描述，久而久之，成为了楚歌的代名词。当乐人们将楚歌"艳"经过"宰割、拼凑"，与其他乐曲进行整合，形成大曲的音乐结构体制时，"艳"继而成为了大曲结构体制术语的名称。从楚歌到结构术语，"艳"经历了从具象到抽象的过程。

我们认为"艳"与楚地音乐有密切关系，还有一个佐证就是，以《艳歌行》曲调填词的乐府歌诗，只存见于瑟调曲中，不见于平调曲和清调曲。汉魏六朝时期以《艳歌行》曲调填词作品很多，《古今乐录》有载：

> 《艳歌行》非一，有直云"艳歌"，即《艳歌行》是也。若《罗敷》《何尝》《双鸿》《福钟》等行，亦皆"艳歌"。王僧虔《技录》云："《艳歌双鸿行》，荀录所载，《双鸿》一篇；《艳歌福钟行》，荀录所载，《福钟》一篇，今皆不传。"《艳歌罗敷行》"日出东南隅"篇，荀录所载。《罗敷》一篇，相和中歌之，今不歌。[④]

但上述以《艳歌行》曲调填词的歌诗，均只存见于瑟调曲中，《古今乐录》曰：

> 王僧虔《大明三年宴乐技录》，平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》。荀氏录所载十二曲，传者五曲。武帝"周西""对酒"，文帝"仰瞻"，并《短歌行》，文帝"秋风""别日"，并《燕歌行》是也，其七曲今不传。文帝"功名"，明帝"青青"，并《长歌行》，武帝"吾年"，明帝"双桐"，并《猛虎行》，"燕赵"《君子行》，左延年"苦哉"《从军行》，"雉朝飞"《短歌行》是也。[⑤]

① ［南朝］萧统：《文选》，［唐］李善注，上海：上海古籍出版社，1986年，第231页。
② 《乐府诗集》卷八三，第1165页。
③ ［唐］徐坚：《初学记》卷一五，文渊阁《四库全书》本。
④ 《乐府诗集》卷三九，第579页。
⑤ 《乐府诗集》卷三〇，第441页。

王僧虔《技录》，清调有六曲：一《苦寒行》，二《豫章行》，三《董逃行》，四《相逢狭路间行》，五《塘上行》，六《秋胡行》。荀氏录所载九曲，传者五曲。晋、宋、齐所歌，今不歌。武帝“北上”《苦寒行》，“上谒”《董逃行》，“蒲生”《塘上行》，“晨上”“愿登”并《秋胡行》是也。其四曲今不传。明帝“悠悠”《苦寒行》，古辞“白杨”《豫章行》，武帝“白日”《董逃行》，古辞《相逢狭路间行》是也。①

王僧虔《技录》，瑟调曲有《善哉行》《陇西行》《折杨柳行》《西门行》《东门行》《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》《饮马行》《上留田行》《新成安乐宫行》《妇病行》《孤子生行》《放歌行》《大墙上蒿行》《野田黄爵行》《钓竿行》《临高台行》《长安城西行》《武舍之中行》《雁门太守行》《艳歌何尝行》《艳歌福钟行》《艳歌双鸿行》《煌煌京洛行》《帝王所居行》《门有车马客行》《墙上难用趋行》《日重光行》《蜀道难行》《棹歌行》《有所思行》《蒲坂行》《采梨橘行》《白杨行》《胡无人行》《青龙行》《公无渡河行》。《荀氏录》所载十五曲，传者九曲。武帝“朝日”“自惜”“古公”，文帝“朝游”“上山”，明帝“赫赫”“我徂”，古辞“来日”，并《善哉》，古辞《罗敷艳歌行》是也，其六曲今不传。“五岳”《善哉行》，武帝“鸿雁”《却东西门行》，“长安”《长安城西行》，“双鸿”“福钟”并《艳歌行》，“墙上”《墙上难用趋行》是也。②

瑟调源于南方楚地的音乐，是南方楚地音乐在乐调上的特征，本书第二章第四节“音乐结构术语‘乱’的解读”已有论证，以《艳歌行》曲调填词歌诗均只在瑟调中表演，则表明，《艳歌行》曲调当源于楚地音乐，或者说它本身就是楚地音乐。还有一种情况需要说明的是，乐人既然可以将楚地音乐“艳”“宰割、拼凑”与其他音乐进行整合，形成在瑟调中表演的大曲，当然也可以在原本就是楚地音乐“艳歌”的基础上扩展其体制形成大曲的样态。《艳歌何尝行·白鹄》《艳歌何尝行·何尝》和《艳歌罗敷行·罗敷》三首大曲可能正是经过自身体制上的

① 《乐府诗集》卷三三，第495页。
② 《乐府诗集》卷三六，第534—535页。

扩展而形成的。①

二、魏晋俗乐大曲结构术语考释之二——解

《宋书·乐志》所载十五首大曲歌辞均标注“一解”“二解”等文字，由于音乐失传，无乐谱存世以及文献记载不详等缘故，后人对其认识众说纷纭，或说是独立于歌辞外之音乐，或说是歌诗“章”“节”之义。笔者认为，“解”在汉魏六朝乐府歌诗中具有多层面含义，作为乐府歌诗表演形式之一的大曲之“解”，其本义是歌诗各章之后的器乐演奏或有器乐伴奏的舞蹈表演。由于大曲歌诗各章之后均用“解”一次，每用一次“解”表示一段歌诗“章”演唱结束，所以音乐性部分“解”和文辞性部分“章”数目相同，这意味着魏晋俗乐大曲之音乐性的“解”，客观上具有歌诗“章”之义。这是大曲音乐失传之后，人们将大曲之“解”混同于歌诗章节之“解”的原因所在。下文拟对汉魏六朝乐府歌诗“解”做全面考察，进而对魏晋俗乐大曲之“解”的音乐性含义进行论证。

（一）“解”为单位量词，表示歌诗的“篇”“章”和“句”

在汉魏六朝乐府中，用作单位量词的“解”具体有三方面所指：

第一，一首完整独立的歌诗，“解”相当于“首”或“篇”，这是“解”见于文献记载最早与音乐相关的含义。它源于西汉时期的协律都尉李延年改编西域音乐《摩诃兜勒》创制的二十八首横吹曲。《晋书·乐志》曰：

> 张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将，和帝时，万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复具存，用者有《黄鹄》《陇头》《出关》《入关》《出

① 齐天举认为：“《艳歌行》‘翩翩堂前燕’，《艳歌何尝行》‘双白鹄’篇和《艳歌罗敷行》大约就专门用作艳歌，从以‘艳歌’名篇可知。又由于它们自身歌辞的逐渐增加，以至于一支歌曲的体制不能容纳，终于超出艳歌的范畴而独立，加上‘行’，成为瑟调曲。《艳歌罗敷行》旧称《陌上桑》《采桑》，又称《罗敷艳歌》《艳歌行》《罗敷行》《日出东南隅行》《艳歌行有女篇》。它从相和歌，演变为琴调曲（笔者按：可能为瑟调曲之误）、大曲，其具有多种异名，则反映演变的轨迹。而演变的契机，就在于它专门被用作艳歌。”（齐天举《由〈饮马长城窟行〉说到相和三调歌的解、艳和趋》，《文学评论丛刊》第31期，第131页）笔者认为其所言大体揭示了由瑟调曲《艳歌行》填词的三首歌诗形成大曲的轨迹，但其说这三首歌诗“大约就专门用作艳歌”，又说“演变的契机，就在于它专门被用作艳歌”则可能失之偏颇。

塞》《入塞》《折杨柳》《黄覃子》《赤之杨》《望行人》十曲。[1]

既说“二十八解不复具存”，又说“用者有十首”，可知“解”与“首”意思相当。此外《摩诃兜勒》是西域音乐，因此“解”作为“首”的意思可能与西域音乐相关。虽然表示单首歌诗量词的“解”源于人们对西域音乐的加工改编，但它却在汉以降一直被沿用。《古今乐录》曰：“吴声歌旧器有篪、箜篌、琵琶，今有笙、筝。其曲有《命啸》《吴声》《游曲》《半折六变》。《命啸》十解，存者有《乌噪林》《浮云驱》《雁归湖》《马让》，余皆不传。……《半折六变》八解，汉世已来有之。八解者，《古弹》《上柱古弹》《郑干》《新蔡》《大治》《小治》《当男》《盛当》，梁太清中犹有得者，今不传。”[2]又《乐府诗集》载《江南》古辞题解曰：“按梁武帝作《江南弄》以代西曲，有《采莲》《采菱》，盖出于此。唐陆龟蒙又广古辞为五解云。”[3]不论是吴声歌曲《命啸》十解，还是陆龟蒙《江南曲》五解，其“解”均是“首”的意思。

第二，乐府歌诗的一句歌辞，“解”相当于“句”。[4]作为此种含义的“解”，见于《乐府诗集》所载乐府歌诗“梁鼓角横吹曲”部分，其撰述体例是，先载横吹曲歌辞，后在其左边标注“右四曲，曲四解”等类似的说明。这些注明解数的十多首横吹曲，均是一句为一解。郭茂倩根据《古今乐录》载录的梁鼓角横吹曲多出自北方少数民族音乐[5]，这表明，“解”作为计量单位表示“一句歌辞”的含义与北方民族音乐有密切关系，可能正是北方音乐在音乐结构上的特征和称谓。《古今乐录》曰：“伧歌以一句为一解。”陆游《老学庵笔记》“卷九”云：“南朝谓北人曰‘伧父’。”[6]余嘉锡认为：“伧楚之名，大要起于魏、晋之间，盖南朝士大夫鄙夷江、淮以北之人，而为之目者也。”[7]“伧”是当时吴人对北方民族的称

① 《晋书》卷二三，第715—716页。
② 《乐府诗集》卷四四，第640页。文中引文为笔者重新点校。
③ 《乐府诗集》卷二六，第384页。
④ 这里笔者用的是“一句歌辞”，而没有用一个乐句，是因为从音乐的角度来说，一句歌辞和一个乐句并不具有对等性，由于没有乐谱存世，音乐部分不可详知，但歌辞可以确知，故采用“一句歌辞”来表述。
⑤ 孙楷第《梁鼓角横吹曲用北歌解》（《沧州集》，北京：中华书局，2009年，第328—332）与王运熙《梁鼓角横吹曲杂谈》（《乐府诗述论》（增补本），上海：上海古籍出版社，2006年，第514—523页）两文对此问题有详讨，可参。
⑥ ［南宋］陆游：《老学庵笔记》，第119页。
⑦ 余嘉锡：《释伧楚》，《余嘉锡文史论集》，湖南：岳麓书社，1997年，第210页。

呼，伧歌当指北方民族的音乐，“伧歌以一句为一解”，正是对“解”在北方民族音乐中的含义的最好诠释。

第三，歌章、乐段之义，此时的“解”与“章”意思等同。王僧虔《技录》曰：“古曰章，今曰解。”《古今乐录》云：“伧歌以一句为一解，中国以一章为一解。”均表明“解”与“章”同指汉魏歌诗之“段”，只是王僧虔以古歌诗之“章”释今歌诗之“解”，陈智匠则指出华夷歌诗之“解”的不同。乐府歌诗中“解”作“章”之义，见于《南齐书·乐志》“舞曲歌辞”部分，其撰述体例与上述梁鼓角横吹歌辞类似，均是在载录歌辞之后，在其左边标注“右一曲”及与“解”相关的说明。例如，《济济》辞，其左边标注：“右一曲，晋《济济舞歌》六解，此是最后一解。”查考《宋书·乐志》和《晋书·乐志》舞曲歌辞部分，既没有将“解”置于歌诗之中，如“一解”“二解”等形式，也没有在歌辞左边作“右一曲，曲几解”的说明，这表明，《宋书·乐志》和《晋书·乐志》所载相关舞曲歌辞本身并没有另外分“解”，《南齐书》的编纂者是根据古歌诗“章”的含义，人为地给它们分了“解”。这里的“解”与“章”意思等同，表示歌诗的段落。

（二）“解”作为音乐性部分，表示器乐演奏或有器乐伴奏的舞蹈表演

此种含义之“解”，仅见于《宋书·乐志》和《乐府诗集》所载三调歌诗和大曲部分，其撰述体例是在歌诗乐章之后标注“一解”“二解”等文字说明。杨荫浏说：“汉代的大曲已是歌舞曲；它有歌唱的部分，所以有歌词，但它又有不需歌唱而只需用器乐演奏或以器乐为舞蹈伴奏的部分，那就是解。‘一解’是第一次奏乐或跳舞，‘二解’是第二次奏乐或跳舞，余类推。所谓‘一解’‘二解’等等，都是一种省写的术语，它们都代表着一定的音乐内容。”[①]这正是我们需要探讨的魏晋俗乐大曲之“解”的含义。我们之所以认为大曲中的“解”是独立于歌诗“章”之外的音乐性部分，原因有三：

第一，大曲的“解”均标注于歌诗之中，此种“解”所表示的音乐部分可能与“送歌弦”性质类似。《古今乐录》引张永《录》曰：“未歌之前，有八部弦，四器俱作，在高下游弄之后。凡三调，歌弦一部竟，辄作送歌弦，今用器。”[②]每

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第116页。
② 《乐府诗集》卷三〇，第441页。

一部“歌弦”唱完之后均有器乐演奏的“送歌弦”，这与三调歌诗和大曲在每段歌诗之后均有“解”颇为一致，只是张永从实际表演层面叙述表演的动态过程，《宋书·乐志》和《乐府诗集》是静态文本性质的歌诗辑录，所以才会产生表述上的不同。但它们将“解”标注于歌诗之中，正是实际表演体制在文本上“无声”的反映，具有“异曲同工”之妙。再者，魏晋俗乐大曲由清商三调歌诗发展形成，“解”可能正是三调歌诗中“送歌弦”演变后的形式。

第二，“解”由乐工加工、改编和创制。王僧虔云：“当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。是以作诗有丰约，制解有多少，犹诗《君子阳阳》两解，《南山有台》五解之类也。”[①]王僧虔是南朝萧齐人，《南史》和《南齐书》均有传，说其“雅好文史，解音律”[②]。《宋书·乐志》载：“顺帝昇明二年，尚书令王僧虔上表言之，并论三调歌。”[③]可知其是精通音乐，熟悉三调歌诗和大曲之人。王僧虔认为，要想使“志尽于诗，音尽于曲”，必须经过乐工的加工、改编和创制。三调歌诗和大曲中存在大量宰割拼凑文辞的现象[④]，正是因为乐府重声不重文的创作方式所致。乐人们为了协律合韵，往往会将不同的歌诗进行“宰割、拼凑”成一首可以被之金石弦管的入乐歌诗。在这种“宰割”与“拼凑”的过程中，对音乐进行专业化的加工、改编和创制非常必要，因此就需要乐工们“制解”。所谓“制解”，于歌辞而言，是“宰割、拼凑”歌辞。《说文》曰：“解，判也，从刀，判牛角。”[⑤]显然，“解”其本义就是“宰割”之义。《古今乐录》曰：“《十五》歌，文帝辞，后解歌瑟调‘西山一何高’‘彭祖称七百’篇。”[⑥]“解歌瑟调”之“解”并非是名词“段落”之义，而正是作动词“宰割”

① 《乐府诗集》卷二六，第376—377页。
② ［唐］李延寿：《南史》卷二二，北京：中华书局，1975年，第602页。
③ 《宋书》卷一九，第552页。
④ 余冠英：《乐府歌辞的拼凑与分割》，《汉魏六朝诗论义》，上海：古典文学出版社，1956年，第26—38页。
⑤ ［东汉］许慎：《说文解字》，第330页。
⑥ 《乐府诗集》卷二七，第395页。

之义。[①]由于“宰割、拼凑”文辞和加工、改编音乐均由乐工进行，它们是一种音乐活动的两个方面，因此，“解”又具有音乐层面的含义。于音乐而言，就是对原来的音乐进行加工、改编，并创作一些器乐演奏部分，以让“宰割、拼凑”后的歌诗能更好地入乐演唱。歌诗长短不一，所以创作的“解”也存在多少之别，正所谓“作诗有丰约，制解有多少”。若魏晋俗乐大曲之“解”果真为量词表示歌辞“章”“节”之义，又何必要“制解”呢？“解”当自然存在于歌诗章节之中，如《诗经》歌诗，以及《宋书·乐志》和《晋书·乐志》所载舞曲歌辞，人们可以根据其文辞之义，将其划分不同的“段落”，但不需要在歌诗之外再创造一个“解”置于歌诗乐章之后。因此我们说，“制解”，从音乐的角度而言，就是加工、改编和创制一个原本没有的、独立于歌辞之外的音乐性部分。我们以《乐府诗集》所载乐府歌诗“本辞”与“古辞”为例。张建华认为郭茂倩《乐府诗集》“把这些经过汉魏晋时的文人乐工加工过的，得以运用到汉魏晋宫廷礼乐的汉世的民歌歌辞，称为‘古辞’。将这些‘古辞’的原貌，或那些虽不曾为乐工、文人加工而进入宫廷使用或流传于民间，但却为后人模仿而进行‘拟作’的歌诗，称之为‘本辞’”。[②]这表明，“本辞”与“古辞”虽均可入乐，但“本辞”未经乐人加工，而“古辞”则经乐人加工。《乐府诗集》载“本辞”十首均未有“解”，同名“古辞”五首，除《怨诗行》（非“古辞”）未言入乐外，余下四首均有“解”。再者，《乐府诗集》中凡注有“魏乐所奏”“晋乐所奏”或“魏晋乐所奏”的入乐歌诗均有“解”，余下未言入乐的“本辞”“古辞”和“拟作辞”均未有“解”。由此

① 冯洁轩、褚历和李济阻等人均认为此处的“解”为名词，冯洁轩说：“单歌《十五》无解，其后再加一段歌曲上去，则加在后面的称‘后解’，也就等于说《十五》原辞变为‘前解’。这再清楚不过地说明，‘解’是指《十五》和《西山一何高·彭祖称七百》歌曲本身，而非歌曲以外另加的器乐段落。”（冯洁轩：《说“解”》，《艺术探索》1995年第1期）褚历认为：“《十五歌》是一段词，不用解。‘后解’即‘后面一段’，指唱完《十五歌》的词后用大曲《西山》的第一、三段词接唱下去（仍用《十五歌》的曲调）。”（褚历：《汉魏“解”与隋唐“解”辨异》，《中央音乐学院学报》1990年第1期）李济阻与褚历观点类似，他说：“这里的‘西山一何高’‘彭祖称七百’，分别是文帝作《折杨柳行》的第一、三两段，把它们放在《十五》歌后边歌唱，便是用带辞的歌曲作为解乐。”（李济阻：《乐府音乐中的“解”与歌辞中的“拼凑分割”》，《天水师专学报》1985年第1期）笔者认为此处将“解”释为名词，与实际情形有所不符。因为冯先生所说的“前解”意思本身不具有确定性，是前面一解还是两解，不得而知。此外，比照《折扬柳行·西山一何高》歌辞，《十五》原辞并没有变成《折扬柳行·西山一何高》的“前解”；至于褚历和李济阻所说“‘后解’即‘后面一段’，指唱完《十五歌》的词后用大曲《西山》的第一、三段词接唱下去”等，我们并未发现这样的乐府作品。退而言之，即便如他们所言“唱完《十五歌》的词后用大曲《西山》的第一、三段词接下去唱”，这正是“宰割、拼凑”文辞之现象。因此，笔者认为，“解歌瑟调”之“解”并非是名词“段落”之义，而正是其本义动词“宰割”之义。

② 张建华：《乐府古辞研究》，江苏师范大学2012届硕士学位论文，第50页。

可知，“解”定是乐人加工的音乐性部分。

当然，也存在乐人加工、改编、创制的“解”成为一首独立的音乐作品的情况。上文引《晋书·乐志》载“李延年因胡曲《摩诃兜勒》更造新声二十八解”，是为了说明“解”具有“首”“篇”之义，但从另外一个角度来说，这些所制的“解”，如《黄鹄》《陇头》等就是由李延年对西域音乐《摩诃兜勒》进行“分割、拼凑”后形成的一首首独立的音乐作品。因为据关也维研究，“摩诃兜勒”一词本义即表示“大曲”，“龟兹文献中所记的Mahayakne（唐代有译称‘莫贺盐’者），在焉耆语中则称为Mahakam，皆是‘大曲’之意。现今维吾尔人将‘大曲’称为‘木卡姆’（Mukam）”。[①]我们知道历史上唐朝由西域传来的许多音乐，以及现今的“木卡姆”都是大型的多乐章的歌舞形式，既然“摩诃兜勒”是西域大曲，具有大型的多乐章的形式，那么李延年“宰割”这种大型的音乐创制一首首独立的音乐作品亦完全有可能。

第三，从撰述体例看，“解”作为量词“章”“句”的含义，在文献中均是“右某曲，某某解”的形式，“解”本身并没有位于鼓角横吹曲词和舞曲歌诗之中，而“解”作为音乐性部分的含义，均以“一解”“二解”的形式置于清商三调歌诗和大曲歌诗各“章”之后，这两种“解”的撰述体例，无一例相混淆。这表明，撰述者非常清楚“解”具有两方面的含义，为了区别，才使用了不同的体例。我们以曹操乐府诗《碣石》为例，该诗同见于《宋书·乐志》，沈约将其分列于“（晋）拂舞歌诗五篇”和“大曲”目下。作为拂舞歌诗的《碣石》没有用“解”，其体例是在歌诗各“章”之后，分别用小字标注“观沧海”“冬十月”“河朔寒”和“神龟虽寿”来表示各章主要内容。《晋书·乐志》亦为如此。郭茂倩《乐府诗集》引《晋书·乐志》曰：“《拂舞》出自江左，旧云吴舞也。晋曲五篇：一曰《白鸠》，二曰《济济》，三曰《独禄》，四曰《碣石》，五曰《淮南王》。齐多删旧辞，而因其曲名。”[②]考《南齐书·乐志》可知，萧齐乐人在将其填入本朝舞曲时只节选了歌诗的第一章，其体例是，先载歌诗，后在其左边标注“右一曲，魏武帝辞，晋以为《碣石舞歌》。诗四章，此是中一章”。显然这里的“章”等同于量词“解”。作为大

① 关也维：《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社，2006年，第81页。
② 《乐府诗集》卷五四，第788—789页。

曲歌诗的《碣石》，其体例是在歌诗各“章”之后，分别用小字标注“《观沧海》，一解”“《冬十月》，二解”“《河朔寒》，三解”和“《神龟虽寿》，四解”。冯洁轩据此认为：“小注的‘解’，即指其上的歌辞段落，再无别的意思。”①实际情形可能正相反，将其与舞曲歌辞的体例进行比照可知，这里的“解”必为独立于歌辞之外的音乐性部分。沈约笃志好学、博通群籍，是精通音乐之人，其撰《宋书·乐志》时，无论是前朝旧乐还是本朝新声，均悉加搜寻，详加考辨、分类纂录，因此成就了《宋书·乐志》的历史意义，其本人的音乐才能亦备受后人称赞。沈约既然将《碣石》分列于“（晋）拂舞歌诗五篇”和“大曲”目下，并采取了上述两种不同的撰述体例，可知，作为大曲形式表演的《碣石》与作为舞曲形式表演的《碣石》在音乐体制与表现形态方面必然有不同之处。换言之，乐人们在将《碣石》歌辞填入《步出夏门行》曲调，并以大曲的形式进行表演时，与将其填入拂曲歌辞，以舞曲形式表演时，在音乐结构体制和表演形式方面做了不同的处理。这种不同的处理，从实际表演层面来说，就是在大曲歌辞各“章”歌唱之后添加音乐性部分“解”，反映在歌辞著录的文本上，则是在大曲歌辞各章之后标注“一解”“二解”等文字说明。如果不是如此，那么作为大曲形式表演的《碣石》与作为舞曲形式表演的《碣石》则无从区别。

综上可知，魏晋俗乐大曲之“解”与其他作为单位量词用于描述乐府歌诗章节之“解”的含义不同，魏晋俗乐大曲之“解”是独立于歌辞之外的音乐性部分，虽然它在客观上具有分解歌诗章节的作用，但我们不能据此将其等同于歌诗之“章”。魏晋俗乐大曲之“解”的音乐性内容，从实际表演层面看，或是纯器乐演奏，或是有器乐伴奏的舞蹈表演。

三、魏晋俗乐大曲结构术语考释之三——“趋”或“乱”

十五首大曲六首有“趋”，一首有“乱”，两者共占总数的近二分之一，除《艳歌罗敷行·罗敷》有“趋”无辞外，余下均有辞。杨荫浏认为：“‘乱’在大曲中比较少见，它可能是‘趋’的另一名称——对歌曲的同一部分，可以从歌舞

① 冯洁轩：《说“解”》，《艺术探索》1995年第1期，第9页。

音乐的角度称之为‘趋’，亦可以从一般歌唱音乐的角度称之为‘乱’。”[①]吴钊的观点类似，他认为：“‘乱’的音乐，大都紧张而热烈，可能没有舞蹈与它配合。‘趋’可能专指舞蹈而言。”[②]下文拟结合前人研究对“趋”与“乱”之异同及相互关系进行探讨。总体而言，“趋”与“乱”的共性表现在以下三方面：

第一，在音乐结构上，两者均位于大型音乐末尾。由前文可知，“乱”始见于《诗经·商颂·那》，其后在《诗经》“二南”、《大武》《楚辞》及汉乐府等音乐中均有之，除了礼乐大曲《大武》两次出现“乱”，其中一次位于乐曲中间外，其余的“乱”均位于音乐末尾部分，而且这些音乐均为大型多段体、多乐章的形式；现存六首有“趋”的大曲，“趋”均位于大曲末尾部分，这六首大曲均是多段体。先秦歌诗与汉魏六朝乐府不见一段体、单乐章作品具有“趋”或“乱”之结构。可见，“趋”与“乱”均位于乐曲末尾，是大型音乐特有的结构部分。

第二，在音乐性格上，两者均是快速的音乐部分。《乐记·魏文侯》曰：“今夫古乐，近旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓，始奏以文，复乱以武。治乱以相，讯急以雅。”疏曰：“雅，乐器名也，舞者讯急，奏此雅器以节之。”[③]徐嘉瑞认为：“乱是音乐的尾声，而‘讯’是尾声中最急的一段，也好像是唐代大曲入破至杀衮一段，音节最急。”[④]既然“乱”与“讯”均表示音乐迅疾之义，因此，屈原《楚辞》作品中经常出现的“乱曰”，在贾谊所写的《吊屈原赋》中又写作“讯曰”。“趋”，本义为“迅速”之义。《礼记·曲礼上》曰：“遭先生于道，趋而进，正立拱手。”孔疏：“趋，疾也。拱手见师而起敬。”[⑤]《释名》曰：“疾行曰趋。”[⑥]作为音乐结构术语，“趋”则指快速的音乐。明何良俊《四友斋丛说·词曲》曰：“曲至紧板，即古乐府所谓趋，趋者，促也。”[⑦]丘琼荪说：“趋，此犹唐大曲中之彻。有音乐，有歌，且合舞，一如正曲。惟歌舞进行时，较正曲为快速。趋，促也。《乐记》：‘卫音趋数烦志。’郑注：‘趋数，读为促速。’正曲子为

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第119页。
② 吴钊，刘东升：《中国音乐史略》（增订本），第43页。
③ 《礼记正义》卷三八，第310页。
④ 徐嘉瑞：《楚辞“乱曰”解》，第163页。
⑤ 《礼记正义》卷二，第10页。
⑥ ［东汉］刘熙：《释名》卷三《释姿容第九》，《丛书集成初编》，长沙：商务印书馆，1939年，第35页。
⑦ ［明］何良俊：《四友斋丛说》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（明代篇 第一集），合肥：黄山书社，2009年，第470页。

慢曲子，趋为急曲子，因其为急曲子，故名为趋（促）。”[①]可见，“趋”与“乱”在音乐性格上相同，均是快速的音乐部分。

第三，在乐辞创作上，两者均是由乐人“宰割、拼凑”形成。大曲中的“趋”辞，非“本辞”固有，多为乐人“宰割”文辞，“拼凑”而成。如《步出夏门行·夏门》，其“趋”辞“乌鹊南飞，绕树三匝，何枝可依”，完全套用武帝曹操《短歌行》中同样的诗句，末尾的“月盈则冲，华不再繁，古来之说，嗟哉一言”[②]是“宰割”魏文帝《丹霞蔽日行》中的诗句。又如《艳歌何尝·白鹄》，其“趋”辞为：“念与君离别，气结不能言。各各重自爱，远道归还难。妾当守空房，闭门下重关。若生当相见，亡者会黄泉。今日乐相乐，延年万岁期。”[③]汉乐府《飞鹄行》古辞并没有“趋”这部分歌辞，可知此处的“趋”辞也是“拼凑”而成。大曲《满歌行·为乐》与《艳歌何尝·白鹄》情况相同，“本辞”无“趋”，大曲有“趋”辞。“趋”辞的“宰割、拼凑”性质，还表现在某些“趋”辞在不同大曲辞中的多次运用。清人毛先舒《诗辨抵》卷一《总论》云：“古乐府掉尾多用‘今日乐相乐，延年万岁期’，又‘延年寿千秋’，又‘别后莫相忘’等语，有与上意绝不相蒙者。此非作者本词所有，盖是歌工承袭为祝颂好语，随词谱入，奏于曲终耳。”[④]如“今日乐相乐，延年万岁期”类似歌辞同见于《艳歌何尝·白鹄》和《白头吟》即是如此。这些均表明，“趋”非“本辞”固有，是乐人“宰割”其他歌诗“拼凑”于“本辞”之后进行表演的部分。

大曲的“乱”辞亦如此。大曲有“乱”辞的仅《白头吟》一曲，《乐府诗集》引《宋书·乐志》曰：“《白头吟》一曲有乱。”但《乐府诗集》与《宋书·乐志》所载《白头吟》均未见“乱。”丘琼荪认为“齕如五马噉萁，川上高士嬉，今日相对乐，延年万岁期”即是《白头吟》的“乱”，这“乱”辞的文义和上文不相接，不是歌词本身原有的，是乐人“宰割、拼凑”形成的。[⑤]又逯钦立云：“割辞成曲，不问文义，是固古辞之特色矣”，“乐辞之分拼离合，皆曾见之汉武一朝，则凡古辞杂凑之曲，必并出当时伶工之手，此其重在音律不问文义，固汉曲之特

① 丘琼荪：《历代乐志律志校释》，第231页。
② 《乐府诗集》卷三七，第546页。
③ 《乐府诗集》卷三九，第577页。
④ ［清］毛先舒：《诗辨坻》卷一，郭绍虞编：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年，第23—24页。
⑤ 丘琼荪：《汉大曲管窥》，第200页。

色，其不始于曹魏明矣”。[①]由此可知，大曲的“乱”与“趋”均非乐府本辞固有，而是由乐人为了入乐演唱表演在音乐上进行的改编与创制。此外，除《白头吟》外，现存汉魏六朝乐府有“乱”的歌诗，其“乱”辞均是歌诗固有的本辞，非“宰割、拼凑”形成。例如：相和歌瑟调曲《妇病行》《孤儿行》与魏陈思王《鼙舞歌》之《灵芝篇》《孟冬篇》，晋《宣武舞歌》之《穷武篇》（《安台行乱》第四）。《妇病行》《孤儿行》是乐府古辞，非大曲形式；魏《鼙舞歌》之《灵芝篇》《孟冬篇》和晋《宣武舞歌》之《穷武篇》（《安台行乱》第四），分别是魏陈思王和晋傅玄拟作。它们的“乱”辞均是“本辞”（固有的辞），均非乐工“宰割”词调“拼凑”而成。因此，我们或许可以推断，大曲的“趋”与“乱”均是乐人模仿乐府本辞之“乱”“宰割、拼凑”形成，它们不是歌诗本身固有，而是专业乐人群体的改编与创造。大曲的形成经过了乐人群体的专业化创作，是专业的、创造性的音乐，并非如汉乐府民歌本辞性质的“原生态”音乐。

以上是“趋”与“乱”在结构位置、音乐性格和乐辞创作方面存在的共同之处，它们之间的不同也是客观存在的。大曲用“趋”则不用“乱”，用“乱”者不用“趋”，“趋”与“乱”在一曲中不兼用；“趋”只用于大曲形式，“乱”除了用于《白头吟》大曲外，其他有“乱”的歌诗虽然都是多段体的形式，但均不是大曲的形态，这表明“趋”与“乱”之间存在不同。具体表现在以下两方面：

第一，音乐表现形式方面。乐人“宰割、拼凑”的乐辞，同置于乐曲末尾，音乐性格相似，却使用了不同的音乐术语，这表明大曲的“乱”与“趋”或许正如杨荫浏、吴钊所言，在表演方式、表现形态方面存在差异。换言之，乐人模仿乐府本辞之“乱”“宰割、拼凑”乐辞，当用于合乐演唱时，“宰割、拼凑”部分称之为“乱”，当有舞蹈表演时称之为“趋”。

第二，“乱”形成在前，先秦已有，“趋”形成在后，因此也可以说，“趋”是“乱”的发展演化形式。十五首大曲六首有“趋”，一首有“乱”，既表明“乱”逐渐被“趋”取代的发展趋势，又表明“趋”比“乱”对于大曲的意义大。

综上述之，“趋”与“乱”是魏晋俗乐大曲末尾的快速音乐部分；它们是乐人模仿乐府本辞之“乱”“宰割、拼凑”形成；合乐歌唱为“乱”，舞蹈表演为

① 逯钦立：《汉诗别录》，《汉魏六朝文学论集》，西安：陕西人民出版社，1984年，第92页，第95页。

“趋”；“趋”是“乱”的发展演化形式，“趋”比“乱”对于大曲的意义大。

第三节　魏晋俗乐大曲的乐器组合形态

魏晋俗乐大曲，除了《宋书·乐志》单列“大曲”名目，详载十五首大曲歌章，以及《古今乐录》“凡诸大曲竟，黄老弹独出舞，无辞”的只言片语之外，其他文献如王僧虔《大明三年宴乐技录》和张永《元嘉正声技录》均将十五首大曲列于瑟调曲目下，这表明大曲主要是在清商三调歌诗之瑟调曲基础上形成，大曲与清商三调歌诗关系密切。因此，除了音乐结构体制之别，我们认为魏晋俗乐大曲与三调歌诗在其他方面应多有类同。本节对魏晋俗乐大曲的乐器组合形态、表演机构等方面的研究均基于此认识进行。

《古今乐录》曰：

> 王僧虔《大明三年宴乐技录》，平调曲七曲：一曰《长歌行》，……其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永《录》曰：“未歌之前，有八部弦、四器俱作，在高下游弄之后。”①
>
> （清调曲）其器有笙、笛、（下声弄、高弄、游弄），篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种。歌弦四弦。张永《录》云：“未歌之前，有五部弦，又在弄后。晋、宋、齐，止四器也。”②
>
> （瑟调曲）其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永《录》曰：“未歌之前，有七部弦，又在弄后。晋、宋、齐，止四器也。”③

今人多据此认为清商三调歌诗的乐器组合形态为丝竹管弦形式。曹道衡认为：至于清商三调，似乎除管弦乐以外，还可以用钟磬来伴奏。据《隋书·音乐志下》讲到这种音乐所用的乐器说：“‘其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部，工二十五人。’这

① 《乐府诗集》卷三〇，第441页。
② 《乐府诗集》卷三三，第495页。
③ 《乐府诗集》卷三六，第535页。

里钟是金属乐器，磬是石制乐器，除了管弦以外，又增加了金石。这说明《宋书·乐志》说《相和》等歌曲是‘徒歌’，‘既而被之管弦’，而《魏世三调歌辞》则‘因弦管金石造歌以被之’的话确是有所依据的。一种有金石乐器，一种没有，这是《相和歌》与《清商三调》在演奏方法上的区别。”[①]曹氏不仅明确提出清商三调歌诗可以用钟磬伴奏，而且指出了这是清商三调与相和歌在演奏方法上的区别。王运熙认为曹说难成立，并对曹说的两条依据提出了否定：第一，“《隋书·音乐志》所列清乐十五种乐器中有钟、磬，应指杂舞曲而言，不包括清商三调”；第二，《宋书·乐志》“文中的‘弦管金石’，只是泛举八音中较常用的四类乐器来代表音声；文中举魏世三调歌辞的例，只是说它们是先有音声再造歌辞的，并不是真的说清商三调配合金石。”[②]

笔者认为清商三调歌诗的乐器组合形态可能不是固定不变的，不排除丝竹管弦组合的可能，但更大可能是以丝竹乐器为主，金石乐器为辅的形式，是《国语》中所云“金石以动之，丝竹以行之”的乐器组合形态在秦汉以降的演化形态。下面拟从三个方面对此问题进行论证：

第一，春秋以降，弦管为主、金石为辅的乐器组合形态用于演奏俗乐已形成传统。由第二章第五节“金石乐悬，礼俗兼用”的探讨可知，春秋战国时期，金石弦管的乐器组合形态用于演奏俗乐已是普遍现象，至汉魏南北朝时期，这种乐器组合形态演奏世俗音乐之风更甚，相关文献记载不胜枚举，兹胪列数则如下：

《汉书·成帝纪》载：

> 方今世俗奢僭罔极，靡有厌足。公卿列侯亲属近臣，……或乃奢侈逸豫，务广第宅，治园池，多畜奴婢，被服绮谷，设钟鼓，备女乐，车服嫁娶藏埋过制，吏民慕效，寖以成俗，而欲望百姓俭节，家给人足，岂不难哉！[③]

《汉书·元后传》载：

---

① 曹道衡：《相和歌与清商三调》，《中古文学史论文集》，第120页。
② 王运熙：《乐府诗述论》（增补本），第389—390页。
③ 《汉书》卷十，第324—325页。

五侯群弟，争为奢侈，赂遗珍宝，四面而至；后庭姬妾，各数十人，僮奴以千百数，罗钟磬，舞郑女，作倡优，狗马驰逐。①

《梁书·王茂传》载：

初，茂以元勋，高祖赐以钟磬之乐。茂在江州，梦钟磬在格，无故自堕，心恶之。及觉，命奏乐。既成列，钟磬在格，果无故编皆绝，堕地。茂谓长史江诠曰："此乐，天子所以惠劳臣也。乐既极矣，能无忧乎！"②

《周书·于谨传》载：

（北周）太祖（宇文泰）亲至其第，宴语极欢。赏谨奴婢一千口，及梁之宝物，并金石丝竹乐一部，别封新野郡公，邑二千户。谨固辞，太祖不许。又令司乐作《常山公平梁歌》十首，使工人歌之。③

上述材料表明，汉魏南北朝时期，金石钟磬乐器不唯独宫廷拥有，贵族功臣府邸亦有存在，他们不再只将钟磬乐器置于庙堂之上，而是用弦管金石演奏各种世俗新声，所谓"设钟鼓，备女乐，……吏民慕效，寝以成俗"，是弦管金石演奏郑舞赵讴等俗乐的真实写照。

需要指出的是，同是"金石以动之，丝竹以行之"的乐器组合形态，在先秦，金石钟磬是成编存在的样态，而秦汉至魏晋南北朝，钟磬乐器往往只有一两件，不具有乐悬的意义。李荣有认为："在汉代人的音乐实践中，已对乐队中主奏乐器做了重大调整，即以优美动听、富于表现力的吹管乐器，取代金石礼乐重器的主导地位成为主要乐器，金石乐器则转而作为节奏性乐器退居二线。如在大量汉画像乐队图像中，虽然出现了不少钟、磬等'礼乐重器'，但所不同的是，这些

① 《汉书》卷九八，第4023页。
② ［唐］姚思廉：《梁书》卷九，北京：中华书局，1974年，第177页。
③ 《周书》卷一五，第248页。

乐器已不像先秦时期那样成编使用，而只是零星地出现于以丝竹弦管乐器为主的乐队之中。这种调整使乐队的形制由重型（金石乐器为主）向轻型（丝竹乐器为主）转变，音响无疑以明快优美、雄壮豪迈为其典型特征。”[①]关于这一点，我们可以举隋唐时期被列为九部伎之一的清乐的乐器组合为证，虽然已经是清商乐在魏晋之后的情况，但它沿袭了魏晋时期“清商乐”的传统。《旧唐书·音乐志》有载：“（清乐）乐用钟一架，磬一架，琴一，三弦琴一，击琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶二，歌二。”[②]我们看到隋唐时期清乐的乐器组合中钟、磬均仅用一架，这表明，同样是演奏俗乐，先秦是金石乐悬领衔的样态，金石乐器是主要的，秦汉以降则是丝竹领衔的样态，丝竹乐器是主要的。既然这种弦管金石的乐器组合形态在魏晋南北朝时期被宫廷内外社会各阶层用于演奏世俗娱乐音乐，那么其被统治阶层用于演奏当时宫廷最为流行、最受欢迎的清商三调歌诗（包括大曲）当是很有可能的。

此外，我们还应当注意到清商三调歌诗与周房中乐之间的演化关系，《旧唐书·音乐志》曰：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声也，汉世谓之三调。”[③]清商三调歌诗是周房中乐的遗声，周房中乐在一定的场合中表演时，同样有钟磬乐器演奏[④]。郑玄注《周礼·春官·磬师》：“磬师掌教击磬、击编钟。教缦乐、燕乐之钟磬。”条云：“燕乐，房中之乐，所谓阴声也。二乐皆教其钟磬。”[⑤]如此，作为周房中乐遗声的清商三调歌诗，当然亦有用钟磬乐器演奏之可能。

第二，清商三调歌诗在魏晋南北朝时期被称为“正声”，表明其在宫廷被雅化、被“金石”化的性质。清商三调主要用于宫廷宴饮活动，从功能性上说，属于宴飨俗乐。《新元史·乐志》曰：“及隋平江左，魏三祖清商等乐存者什四，世谓为华夏正声，盖俗乐也。”[⑥]但具有俗乐性质的清商三调歌诗，却被世人多称为

---

① 李荣有：《汉画像的音乐学研究》，北京：京华出版社，2001年，第183—184页。
② 《旧唐书》卷二九，第1067页。
③ 《旧唐书》卷二九，第1063页。
④ 关于房中乐有无钟磬乐器，古代学者论述颇多，孙诒让《周礼正义·春官·磬师》“教缦乐，燕乐之钟磬”条注，纂集诸家之说（《十三经清人注疏》，第七册，中华书局，1987年版，第1884—1885页），可参。
⑤ 《周礼注疏》卷二四，第162页。
⑥ 柯劭忞：《新元史》卷九一，长春：吉林人民出版社，1995年，第1869页。

“正声”“雅乐正声”或“华夏正声”。最早称三调歌诗为“正声”的是晋人荀勖。《隋书·音乐志》载：“荀勖论三调为均首者，得正声之名。”[①]其后在南朝此说更盛，如刘宋张永《元嘉正声技录》和陈智匠《古今乐录》，据《乐府诗集》所引其相关资料可知，《元嘉正声技录》是一部辑录刘宋元嘉年间（424—453年）宫廷表演的清商三调等歌诗的歌集。《古今乐录》是以辑录汉魏六朝乐府歌诗为主的歌集，所涉乐府类型包括郊庙、燕射、恺乐、相和、清商、舞曲、琴曲等歌辞。《演繁露》卷一四“一唱三叹”条云：

> 僧智匠作《乐录》，起汉迄梁，其于存古甚多，其序《清商正声篇》曰：但歌四曲，皆起汉世，无弦节。奏技最前，一人唱三人和。魏武好之，有宋容华善唱此曲。自晋以来，四曲并绝。[②]

可知，陈智匠曾把清商曲称为正声。喻意志说：“智匠可能将汉至陈的乐府歌曲分为清商、鼓吹、横吹等类。而清商类又分为清商正声、吴声、西曲、神弦曲、江南弄、上云乐、梁雅歌等小类。……按：程氏所谓‘其序清商正声篇’，即指‘清商正声’类的序文。可知智匠分述汉至陈乐府歌曲时，设‘清商正声’一类，亦即是汉、魏、西晋的清商三调歌曲（即郭茂倩所录‘相和歌辞’）。”[③]这是两部乐府歌集在分类意义上将清商三调歌诗称为“正声”的情况。除此之外，还有其他诸多相关材料，如《宋书·隐逸传》载：

> 戴颙字仲若，谯郡铚人也。父逵，兄勃，并隐遁有高名。……太祖每欲见之，尝谓黄门侍郎张敷曰：“吾东巡之日，当谧戴公山也。”以其好音，长给正声伎一部。颙合《何尝》《白鸽》二声，以为一调，号为清旷。[④]

《何尝》《白鸽》两曲，完整的歌名分别是《艳歌何尝行·何尝》和《艳歌何

① 《隋书》卷一五，第354页。
② ［南宋］程大昌：《演繁露》卷一四，文渊阁《四库全书》本。
③ 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，长沙：湖南文艺出版社，2012年，第208页。
④ 《宋书》卷九三，第2276—2277页。

尝行·白鸽》，它们不仅是清商三调歌诗，而且是大曲。刘宋太祖将这两首大曲赠予戴颙，并云“正声伎一部”，可见，大曲在刘宋时被视为“正声”已是共识。不仅如此，更有甚者，称其为“雅乐正声”。《南齐书·萧惠基传》曰：

> 自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及《相和歌》，每奏，辄赏悦不能已。①

需要辨析的是，这里的“郑卫淫俗”，指的是新兴的吴歌、西曲，即清商新声。《旧唐书·音乐志》曰：“清乐者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛；人谣国俗，亦世有新声。后魏孝文、宣武，用师淮、汉，收其所获南音，谓之清商乐。”② “郑卫淫俗”既然为清商新声——吴歌、西曲，则与其相对，“鲜有好者”的“雅乐正声”，就是惠基所好的清商旧乐——“魏三祖曲及相和歌”。

此外，刘勰《文心雕龙·乐府》评价魏三祖所作三调歌诗时，亦称其为“正声”，其曰：

> 至于魏之三祖，气爽才丽，宰割辞调，音靡节平。观其北上众引，秋风列篇，或述酣宴，或伤羁戍；志不出于淫荡，辞不离于哀思，虽三调之正声，实韶夏之郑曲也。③

即便自北魏孝文帝始，清商乐概念的外延有所扩大，清商三调歌诗等汉魏旧曲和南朝的吴歌、西曲均被称为清商乐之后，④人们依然称其为“正声”。《通典》曰：

> 清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲。乐器形制，并歌章古

① 《南齐书》卷四六，第811页。
② 《旧唐书》卷二九，第1062页。
③ ［南朝］刘勰：《文心雕龙》，范文澜注，北京：人民文学出版社，1962年，第102页。
④ 《魏书·乐志》曰：“初，高祖（孝文帝）讨淮、汉，世宗（宣武帝）定寿春，收其声伎，江左所传中原旧曲，《明君》《圣主》《公莫》《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚四声，总谓之清商。”（第2843页）

调，与魏三祖所作者，皆备于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及隋平陈后获之。文帝听之，善其节奏，曰："此华夏正声也。"①

明白了清商三调歌诗被称为"正声"或"雅乐正声"的事实之后，我们需要追问："正声"通常指的是什么性质的音乐？具有什么样的乐器组合形态？"正声"一词见于文献甚多，除了指清商三调歌诗以及吴歌、西曲等南朝旧乐外，多数是指与"淫声""奸声"相对的"雅乐"。《荀子·乐论》曰："凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而乱生焉。正声感人而顺气应之，顺气成象而治生焉。唱和有应，善恶相象，故君子慎其所去就也。君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心，动以干戚，饰以羽旄，从以磬管。"②《史记》曰："乃断弃其先祖之乐，乃为淫声，用变乱正声，怡说妇人。"③《魏书·乐志》对北魏"正声"的曲目和乐器组合形态记载较为具体，为便于理解"正声"一词内涵，兹摘录如下：

十一年春，文明太后令曰：先王作乐，所以和风改俗，非雅曲正声不宜庭奏。可集新旧乐章，参探音律，除去新声不典之曲，裨增钟县镗锵之韵。

十五年冬，高祖诏曰：乐者所以动天地，感神祇，调阴阳，通人鬼。故能关山川之风，以播德于无外。由此言之，治用大矣。逮乎末俗陵迟，正声顿废，多好郑卫之音以悦耳目，故使乐章散缺，伶官失守。

正始元年秋，诏曰：太乐令公孙崇更调金石，燮理音准，其书二卷并表悉付尚书。夫礼乐之事，有国所重，可依其请，八座已下、四门博士以上此月下旬集太乐署，考论同异，博采古今，以成一代之典也。……公孙崇复表言："……究论古乐，依据《六经》，参诸国志，错综阴阳，以制声律。钟石管弦，略以完具，八音声韵，事别粗举。……乐府先正声有《王夏》《肆夏》《登歌》《鹿鸣》之属六十余韵，又有《皇始》《五行》《勺舞》。太祖初兴，置《皇始》之舞，复有吴夷、东夷、西戎之舞。乐府之内，有此七舞。太和初，郊庙但用

① 《通典》卷一四六，第3716页。
② 王先谦：《荀子集解》，第381页。
③ 《史记》卷四。第121页。

《文始》《五行》《皇始》三舞而已。窃惟周之文武，颂声不同；汉之祖宗，庙乐又别。伏惟皇魏四祖、三宗，道迈隆周，功超鸿汉，颂声庙乐，宜有表章，或文或武，以旌功德。①

由上述材料可知，“正声”通常情况下所指为“雅乐”，其乐器组合是金石弦管的形态。那么清商三调歌诗之所以被时人称为“正声”，正是因为其从民间到宫廷被逐渐雅化后具有金石弦管乐器组合形态的原因。钱志熙说：“由于最高统治者曹氏三祖的参与，俗乐歌词也开始雅化。尤其是曹操的乐府诗，多表现其政治思想及见解，抒发政治感情，与《诗经》的大小雅很接近。这样的内容加上他那特殊的身份，使他的乐府在地位上接近雅颂。”②这或许能解释魏三祖辞具有雅颂的性质，但清商三调歌诗除魏三祖辞外，尚有古辞。此外，新兴的民间吴歌、西曲在北魏之后也被称为“正声”，因此，从歌辞上不足以判断清商三调歌诗“正声”的性质，清商三调歌诗“正声”性质正是通过具有和“雅乐”同样的金石弦管乐器组合形态来体现的，不同的只是，它的金石乐器多为单件，不具有乐悬的意义。

王运熙说：“《隋书·音乐志》述清乐只提了两种乐曲名，其中《阳伴》（即《杨叛儿》）属西曲歌，《明君》属鞞舞歌。……《宋书·乐志》（一）云：‘宋孝武大明中，以鞞舞杂舞，合之钟石，施于殿庭。’即是。可见《隋书·音乐志》所列清乐十五种乐器中有钟、磬，应指杂舞曲而言，不包括清商三调。”③这个问题不能仅仅通过乐曲的传承来看，我们应当明白乐曲的失传，并不意味着其乐器组合形态也随之失传。例如，先秦以六代乐舞为代表的礼乐大曲，虽然在秦汉以降不再被奉为“经典乐舞”，多有失传，但其金石乐悬的乐器组合形态却在历朝历代新创作的雅乐中被继承下来。我们认为，清商三调歌诗等汉魏旧曲虽然在南朝渐渐失去主流音乐的地位，许多音乐不再传唱，如王僧虔所言“情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半”④，但标示其“正声”性质的乐器组合形态却被新兴的吴歌、西曲所继承，这也是其在隋朝依然被视为“正声”的原因所在。《旧唐

① 《魏书》卷一〇九，第2829—2831页。
② 钱志熙：《汉魏乐府艺术研究》，北京：学苑出版社，2011年，第168页。
③ 王运熙：《乐府诗述论》（增补本），第389页。
④ 《宋书》卷一九，第553页。

书·音乐志》曰："开皇九年平陈，始获江左旧工及四悬乐器，帝令廷奏之，叹曰：'此华夏正声也，非吾此举，世何得闻。'乃调五音为五夏、二舞、登歌、房中等十四调，宾、祭用之。隋氏始有雅乐，因置清商署以掌。"①又《隋书·裴蕴传》载："遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。"②不仅如此，这种乐器组合还因清商三调歌诗流传到凉州而被西凉乐所继承。《隋书·音乐志》载："清乐其始即清商三调是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。"③这段话虽然一开始说明了清乐与清商三调之间的演化关系，但在叙述清乐在西晋之后的流传情况"西晋——凉州——南朝宋至陈——隋"时，却说得较笼统，没有具体指出清商旧曲"清商三调歌诗"和清商新声"吴歌、西曲"的流传，但从"宋武平关中，因而入南"一句可知，"苻永固平张氏，始于凉州得之"的应当主要是清商三调歌诗。因为"主要的吴声歌曲，产生于东晋、刘宋两代"④，"西曲的主要部分舞曲，产生于宋齐梁三代，而又以宋齐两代为多"⑤，这意味着苻永固平凉州所获不可能是吴声和西曲的全部，最大可能是清商三调歌诗和一部分产生于东晋的吴歌。而西凉乐所用乐器中有钟磬，《隋书·音乐志》和《旧唐书·音乐志》均有记载：

> 西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。《杨泽新声》《神白马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》舞，舞曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬、弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种，为一部。工二十

① 《旧唐书》卷二八，第1040页。
② 《隋书》卷六七，第1574页。
③ 《隋书》卷一五，第377页。
④ 王运熙：《乐府诗述论》（增补本），第8页。
⑤ 王运熙：《乐府诗述论》（增补本），第13页。

七人。[①]

西凉乐者，后魏平沮渠氏所得也。晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。[②]

由此可知，西凉乐，作为中原旧乐与西域龟兹乐融合而成的新音乐形式，其之所以具有弦管金石的乐器组合形态，可能正是三调歌诗在永嘉之乱时传到了凉州，凉人在融合中国旧乐和羌胡之声时，继承了清商三调歌诗乐器组合形态之故。以此推知，清商三调歌诗，应当是用弦管金石来演奏的。

第三，《宋书·乐志》所载“又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也”中的“弦管金石”并非泛指音乐曲调，也具有实指“弦管金石”乐器组合形态的意义。前面我们从两个侧面证明了清商三调歌诗具有弦管金石的乐器组合形态，尚有几条文献可以直接佐证。例如《南齐书·王僧虔传》载王僧虔上表书云：“夫悬钟之器，以雅为用；凯容之礼，八佾为仪；今总章羽佾，音服舛异。又歌钟一肆，克谐女乐，以歌为务，非雅器也。……又今之清商，实由铜爵，三祖风流，遗音盈耳，京、洛相高，江左弥贵。谅以金石干羽，事绝私室，桑、濮、郑、卫，训隔绅冕，中庸和雅，莫复于斯。”[③]王僧虔既云“歌钟一肆，克谐女乐”，又明确指出魏三祖歌诗用“金石干羽”演奏和表演，并称其是“中庸和雅”，显然，在他看来，由弦管金石演奏的清商三调歌诗已经具有宫廷雅乐的风格了。《魏书·乐志》曰：“正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。”[④]同书又载：“自中原丧乱，晋室播荡，永嘉已后，旧章湮没，太武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲，工伎相传间有施用。”[⑤]这里“备列宫悬正乐”演奏的“燕、赵、秦、吴之音”可能正是太武皇帝破平统万所得的“正声歌五十曲”，而其中之“吴音”当指包括清商三调歌诗在内的“中原旧曲”。

① 《隋书》卷一五，第378页。
② 《旧唐书》卷二九，第1068页。
③ 《南齐书》卷三三，第594—595页。
④ 《魏书》卷一〇九，第2827—2828页。
⑤ 《魏书》卷一〇九，第2841页。

综上可知，清商三调歌诗以丝竹为主、金石为辅的乐器组合形态，是先秦“金石以动之，丝竹以行之”在春秋战国以降的衍化形式。魏晋俗乐大曲是在清商三调歌诗之瑟调曲基础上形成的，因此具有“弦管金石”的乐器组合形态。

第四节　魏晋俗乐大曲形成的历史渊源

如前文所述，魏晋俗乐大曲是大型的歌舞形式，它由流行于汉魏时期的相和歌，借鉴、吸收先秦礼乐大曲以及《诗经》和《楚辞》音乐结构基因而形成。本节拟从曲调和音乐结构体制两个层面对此问题进行论证。

一、魏晋俗乐大曲与楚声

我们知道，《宋书·乐志》之十五首大曲，除《白头吟》外，余下十四首均是瑟调曲。《白头吟》，《乐府诗集》云：“按王僧虔《技录》：‘《棹歌行》在瑟调，《白头吟》在楚调。’而沈约云同调，未知孰是。”按此，《白头吟》可能在瑟调，可能在楚调。这或许正表明楚调与瑟调二者属于同一个音乐系统，在音阶、调式等乐律学层面多有类似。郭茂倩《乐府诗集》引《唐书·乐志》曰：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。”[①]相和三调和五调的问题，学界尚未形成共识，但它们之间关系密切可以肯定。[②]徐荣坤认为，相和三调及相和五调是三种和五种常用并可以互相转换的关系调，瑟调是宫调式（C），楚调是清角调式（F），它们是五度关系调。[③]因此说，楚调与瑟调同属于一个音乐系统，这从它们的乐器组合上亦有显现。《乐府诗集》引《古今乐录》曰：“（瑟调曲）其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七

① 《乐府诗集》卷二六，第376页。另，查考两《唐书》，自“又有楚调、侧调”以下均未见记载。

② 相和三调和五调相关研究可参见丘琼荪：《燕乐探微》，第37—41页；丁纪园：《相和五调中的楚侧二调考辨》，《黄钟》1997年第3期；丁纪园：《相和五调中的清、平、瑟调新论》，《黄钟》1997年第1期；冯洁轩：《调（均）·清商三调·笛上三调》，《音乐研究》1995年第3期；丁承运：《论五音调》，《音乐艺术》，2003年第2期；丁承运：《清、平、瑟调考辨》，《音乐研究》1983年第4期；丁承运：《清商三调音阶调式考索》，《音乐研究》1989年第2期；王誉声：《相和三调三种音阶说》，《天籁》2004年第3期；王德埙：《论楚、瑟、平三个调与公孙崇的七弦琴仲吕宫弦式——琴曲〈广陵散〉流变考之五》，《中国音乐学》1992年第2期。

③ 徐荣坤：《释相和三调及相和五调》，《天籁》2005年第1期，第3—8页。

种”[1]，“（楚调曲）其器有笙、笛弄、节、琴、筝、琵琶、瑟七种。”[2]楚调曲与瑟调曲的乐器组合几乎一致，可以作为它们同属一个音乐系统的旁证。其实，我们也可以这样认为，楚调之名，是源于人们对楚地音乐的一种地域称谓；瑟调之名，是源于人们对楚地音乐特有的乐器瑟的称谓。瑟、瑟调与楚地音乐的关系，第二章已有论证，因此，我们可以说十五首大曲都是瑟调，它们均源于楚地音乐系统。这是从“调”层面来说的。

其实，魏晋俗乐大曲其本身就是在清商三调歌诗之瑟调曲的基础上形成的，《乐府诗集》引《古今乐录》曰：“（瑟调曲）张永《录》曰：‘未歌之前，有七部弦，又在弄后。晋、宋、齐止四器也。’”[3]又引张永《录》曰：“未歌之前，有八部弦，四器俱作在高下游弄之后。凡三调，歌弦一部竟，辄作送歌弦。”[4]按此，瑟调曲歌诗的音乐结构体制为：弄＋部弦（未歌之前）——歌弦——送歌弦；而魏晋俗乐大曲之结构为：艳——歌诗＋解——趋或乱。将两者比较可知，大曲之“艳”相当于瑟调曲之“弄＋部弦”，“歌诗＋解”相当于“歌弦”，“趋（或乱）”相当于“送歌弦”。这表明，魏晋俗乐大曲在继承瑟调曲主体“歌弦”基础上，一方面整合瑟调曲之“弄＋部弦”部分，形成“艳”的形态，一方面变瑟调曲“送歌弦”为“趋或乱”，而“艳”和“趋或乱”这两部分与楚声之间的密切关系，前文已有论证。可见，魏晋俗乐大曲整体是在瑟调曲结构体制基础上变化形成的。逯钦立说：“‘大曲’是瑟调曲的变体。”[5]正是指出了大曲与瑟调曲二者在音乐结构上的嬗变关系。

汉魏时期有平、清、瑟三调歌诗，魏晋俗乐大曲何以偏偏选择楚声音乐系统的瑟调曲作为自己形成的基础呢？笔者认为这与楚声在汉魏时期受统治者喜爱和广泛流行有关。

春秋战国之时，人们逐渐摆脱了礼乐制度的束缚，欣赏新声俗乐之风日盛。作为春秋五霸之一的楚国，歌舞俗乐非常流行，屈原《楚辞》作品对此有描述，如《楚辞·招魂》曰：“二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。竽瑟狂会，

① 《乐府诗集》卷三六，第535页。
② 《乐府诗集》卷四一，第599页。
③ 《乐府诗集》卷三六，第535页。
④ 《乐府诗集》卷三〇，第441页。
⑤ 逯钦立：《“相和歌”曲调考》，第230页。

填鸣鼓些。宫庭震惊，发《激楚》些。吴歈蔡讴，奏大吕些。士女杂坐，乱而不分些。放陈文组缨，班其相纷些。郑卫妖玩，来杂陈些。《激楚》之结，独秀先些。”其后，秦虽灭六国，但旋即被汉朝取而代之。汉主刘邦起于楚国故地丰、沛之间，他建立的西汉王朝，统治阶层多为楚人，他们大多具有歌唱楚声的传统。《史记·项羽本纪》：“项王军壁垓下，兵少食尽，汉军及诸侯兵围之数重。夜闻汉军四面皆楚歌。项王乃大惊曰：“‘汉皆已得楚乎？是何楚人之多也！’”[①]这些身居高位的统治者，对故土乡音非常眷恋。《汉书·礼乐志》云：“凡乐乐其所生，礼不忘本，高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。”[②]汉武帝扩建乐府时，又从民间搜集了大量楚地音乐。《汉书·礼乐志》曰：“至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。”[③]楚声因此进入西汉宫廷，风靡宫廷内外，朝野上下。《史记·留侯世家》载：“戚夫人泣，上曰：‘为我楚舞，吾为若楚歌。’歌曰：‘鸿鹄高飞，一举千里。羽翮已就，横绝四海。横绝四海，当时奈何！虽有缯缴，尚安所施！’”[④]《汉书·韩延寿传》曰：“歌者先居射室，望见延寿车，噭咷楚歌。”[⑤]萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》将汉代乐府音乐分为四种，楚声是其中之一。[⑥]这些均表明，楚声在汉代非常流行。魏晋俗乐大曲作为汉魏六朝时期俗乐形态的代表形式，其受楚声影响难以避免，这是魏晋俗乐大曲与楚声有密切关系的根本原因。

二、魏晋俗乐大曲与礼乐大曲和《诗经》音乐结构体制的关系

魏晋俗乐大曲作为一种大型的歌舞形式，其结构的复杂性、音乐性格的变化性以及表演形式的丰富性决定了它的形成不可能是简单的转化和突变，而必然经过长时间的过程，也决定了它不可能仅由一种因素作用而形成，必然是多种因素共同作用下形成。从结构体制来说，形成魏晋俗乐大曲的因素早于以“六代乐

---

① 《史记》卷七，第333页。
② 《汉书》卷二二，第1043页。
③ 《汉书》卷二二，第1045页。
④ 《史记》卷五五，第2047页。
⑤ 《汉书》卷七六，第3214页。
⑥ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，1984年，第27—31页。

舞”为代表的礼乐大曲，于世俗礼乐的《诗经》歌诗中已经存在，其后这些因素在发展中通过专业乐人群体的吸收、变化、整合与创作，至魏晋时期才真正形成了俗乐大曲的形态。

（一）礼乐大曲与魏晋俗乐大曲的形成

本书第二章第五节“金石乐悬，礼俗兼用”曾指出：“随着金石乐悬音乐性能的提高和功能的拓展，它开始从祭坛走向世俗，从政教走向审美，从最初用于演奏宗教祭祀性的礼乐大曲，到演奏各种世俗礼乐，进而演奏世俗新声。正是由于礼乐大曲与世俗礼乐及新声俗乐之间的交融，才促使了魏晋俗乐大曲的最终形成。”这是从实际表演层面来说礼乐大曲对俗乐大曲形成具有的重要意义。除此之外，礼乐大曲对魏晋俗乐大曲形成具有的影响还表现在以下两方面：

第一，礼乐大曲的典范效应。曾遂今说：“音乐流行，是指社会上的一部分人在一定时间内，由于受某种特定心理需求的驱使而追求某种特定的音乐行为方式，致使这种唱、奏、听某一曲目或运用某一风格的行为方式及其对象在一定的社会范围内扩展蔓延，并形成不同程度的社会风靡和群体性狂热。”①从这一层面来说，西周是礼乐大曲彰显的时期，也可以看作是礼乐大曲流行的时期。因为礼乐大曲的产生是礼乐精神的外化形式，它既从国家主导层面实现了礼乐治国的统治方略，又在心理意识层面迎合了时代的审美精神。所以礼乐大曲的曲目、表演形态、乐舞规模，以及乐器组合形式等构成礼乐大曲的众多要素在一定社会范围内形成了不同程度的社会风靡和群体性狂热。国家以礼乐大曲作为意识形态和话语权力的方向标，社会各阶层以能享用礼乐大曲作为身份的象征和荣耀。显然，礼乐大曲在国家制度的保障下成为了“乐”的典型形态，具有神圣的典范意义。只是礼乐大曲在西周时期受社会分封、宗法等级制度的限制，其流行是封闭性的，只局限于特定时间、特定地点、特定承祀对象等用乐场合，且享用群体往往仅为周王室的统治者，在“礼不下庶民，刑不上大夫”的时代，庶民无缘视听礼乐大曲的音容。在这种封闭性流行系统里，礼乐大曲引领了各种礼乐形态的发展。当宗周国势衰微，诸侯蜂起，“礼崩乐坏”之时，礼乐大曲逐渐从封闭走向开放，从宗周王室走向诸侯方国，从祭祀仪式走向朝堂、厅堂。在此情形之下，礼

---

① 曾遂今：《音乐社会学》，上海：上海音乐学院出版社，2004年，第292页。

乐大曲又引领了俗乐的发展，对大型俗乐形态的发展具有典范意义。“礼崩乐坏”的重要表现之一，是原本用于祭祀仪式等吉礼场合的礼乐大曲，被诸侯、卿大夫阶层僭越以后，用于声色娱乐等场合。这固然可以看作是社会普遍审美风尚的变化，引发礼乐大曲从礼到俗功能性的转变，也可以看作是人们抱着对礼乐大曲崇拜、敬仰的心态而产生的效仿性行为。这种行为的本质其实是由礼乐大曲的典范意义和神圣情结引发的“流行性感染效应”，因为“音乐流行的本质是社会中人们的音乐行为的连锁性感染和模仿。它包括了创作行为、唱奏、欣赏接受行为以及伴随着这些行为出现的动力性反映。”①因此，我们说礼乐大曲作为礼乐的最高表现形态，不仅引领了礼乐的发展，而且也成为了俗乐发展的效仿对象，对大型俗乐形态的发展具有深远的影响。从这一层面来说，魏晋俗乐大曲是在礼乐大曲影响下形成的。

第二，礼乐大曲在音乐创作技法和音乐结构思维层面对俗乐大曲的影响。音乐作为一种以声音为构成材料的艺术形式，其本身的意义是作用于人的听觉以及由此而产生的审美心理效应。也就是说，音乐是“无功利性”存在的，它虽然能够反映音阶、调式、审美观念等社会学内涵，但本身不具有等级性意义。礼乐大曲之所以具有强烈的国家标识作用和严格的等级意义，是国家在乐器组合、用乐规模、用乐群体以及用乐场合等方面对其进行了明确和严格的规定，正是这些物质层面和表现层面的规定赋予了礼乐大曲等级意义和礼的精神。这也决定了礼乐大曲多方面的规定性难以在俗乐形态里继承和完整体现，但是积淀在礼乐大曲中的音乐创作技法和音乐结构思维却不受这些外在规定性束缚，它们具有能独立于礼乐观念和礼乐制度之外的特质。以礼乐大曲的代表形式《大武》为例，“《大武》在每一段之中还以音乐形式与情节的变化显现为若干阶段，使音乐结构体现出一种复合的特征。……这种复合的特征是中国音乐大型结构思维的一种最初的显现，预示了中国音乐的大型思维结构的音乐特征”。②这种音乐大型结构思维当然不会受制于礼乐观念和礼乐制度的束缚。与礼乐制度规定了乐悬陈设的方位，没有限定乐悬的数量，给乐悬内部的扩充创造了可能一样③，礼乐制度没有限定

① 曾遂今：《音乐社会学》，第292页。
② 高倩：《试析大曲结构的发展与演变》，《乐府新声》2007年第1期，第94页。
③ 项阳：《“合制之举”与“礼俗兼用”》，第160—170页。

音乐创作技法和音乐结构思维，也给世俗音乐效仿礼乐大曲向大型音乐形式发展提供了可能。人们既然可以用这些技法创作大型的用于祭祀仪式的礼乐大曲，当然也可以创作用于声色娱乐的世俗大曲，正如我们在第二章中分析《大武》时所指出："多段体的音乐结构以及各种具有多段体音乐结构的音乐形式，在不断地被创作、教习、表演和欣赏中，逐渐被人们积淀、内化为一种大型音乐结构的思维，正是这种音乐思维促进了多段体的音乐体制在发展中形成了大曲的音乐体制以及多种大曲的表现形态。"这是礼乐大曲在音乐创作技法和音乐结构思维层面对俗乐大曲形成所具有的影响。

既然礼乐大曲对俗乐形态的发展有典范意义，在音乐创作技法和音乐结构思维方面对大型俗乐形态发展有重要影响，那么在此影响基础上发展形成的魏晋俗乐大曲必然与礼乐大曲存在某些共通性。通过前文对礼乐大曲和魏晋俗乐大曲的探讨可知，它们之间的共通性主要表现在六个方面：多段（遍）体的音乐体制；三部性的结构规则；音乐段落间的结构序列；结构段落间的音乐性格；综合性的乐舞形式；群体性的承载方式。当然，这六方面的共通性是从宏观层面，基于整个礼、俗大曲的历史形态而言的，并非所有的礼乐大曲与俗乐大曲在此六个方面均具有共通性和对应性。

综上可知，礼乐大曲作为礼乐的最高形态，不仅引领了礼乐的发展，而且也成为俗乐发展的效仿对象，对大型俗乐形态的发展有深远的影响。魏晋俗乐大曲正是乐人们效仿礼乐大曲的表现形式，借鉴、吸收礼乐大曲的音乐创作技法和音乐结构思维，在不断的创作和表演实践中逐渐形成的。

（二）《诗经》音乐体制对魏晋俗乐大曲的影响

本书第二章分析《诗经》音乐体制，主要是探寻大曲的结构基因，尚未与魏晋俗乐大曲音乐结构进行比较分析。下面试图根据十五首魏晋俗乐大曲歌诗的章法对其内部的结构进行具体的分析，并将其与《诗经》的音乐体制进行比较，以便在具体层面探寻它们之间的演化关系。

十五首魏晋俗乐大曲，从其歌诗章法层面看，大体有以下几种音乐结构形式：

1. 一个曲调的重复，例如《野田黄雀行·置酒》，东阿王辞：

置酒高殿上，亲交从我游。中厨办丰膳，烹羊宰肥牛。秦筝何慷慨，齐瑟和且柔。（一解）

阳阿奏奇舞，京洛出名讴。乐饮过三爵，缓带倾庶羞，主称千金寿，宾奉万年酬。（二解）

久要不可忘，薄终义所尤。谦谦君子德，磬折欲何求。盛时不再来，百年忽我遒。（三解）

惊风飘白日，光景驰西流。生存华屋处，零落归山丘。先民谁不死，知命复何忧！（四解）

2. 一个曲调重复几次之后，用一个尾声，例如《满歌行·为乐》，古辞：

为乐未几时，遭世险巇。逢此百离，伶丁荼毒，愁懑难支。遥望辰极，天晓月移。忧来填心，谁当我知。（一解）

戚戚多思虑，耿耿不宁。祸福无形，唯念古人，逊位躬耕。遂我所愿，以兹自宁。自鄙山栖，守此一荣。（二解）

莫秋冽风起。西蹈沧海。心不能安。揽衣起瞻夜，北斗阑干。星汉照我，去去自无它。奉事二亲，劳心可言。（三解）

穷达天所为，智者不愁，多为少忧。安贫乐正道，师彼庄周。遗名者贵，子熙同巇。往者二贤，名垂千秋。（四解）

（尾声）饮酒歌舞，不乐何须！善哉照观日月，日月驰驱。轗轲世间，何有何无！贪财惜费，此一何愚！命如凿石见火，居世竟能几时？但当欢乐自娱，尽心极所熙怡。安善养君德性，百年保此期颐。（“饮酒”下为趋）

3. 两个曲调各自重复，联接起来，例如《雁门太守行·洛阳令》，古辞：

孝和帝在时，洛阳令王君，本自益州广汉民，少行宦，学通五经论。（一解）

明知法令，历世衣冠。从温补洛阳令，治行致贤，拥护百姓，子养万民。

（二解）

外行猛政，内怀慈仁。文武备具，料民富贫，移恶子姓名，五篇著里端。（三解）

伤杀人，比伍同罪对门。禁锢矛八尺，捕轻薄少年，加笞决罪，诣马市论。（四解）

无妄发赋，念在理冤，敕吏正狱，不得苛烦。财用钱三十，买绳礼竿。（五解）

贤哉贤哉！我县王君。臣吏衣冠，奉事皇帝。功曹主簿，皆得其人。（六解）

临部居职，不敢行恩。清身苦体，夙夜劳勤。治有能名，远近所闻。（七解）

天年不遂，蚤就奄昏。为君作祠，安阳亭西。欲令后世，莫不称传。（八解）

这首大曲前五段歌诗句式参差不齐，长短不一，但大体可以视为一个曲调为了叙事的便利而产生的变化；后三段为齐言四句，可以看作是一个曲调的三次重复，是抒情性的歌唱部分。

4. 一个曲调几次重复之前，用一个引子，例如《步出夏门行·碣石》，武帝辞：

（引子）云行雨步，超越九江之皋，临观异同。心意怀游豫，不知当复何从。经过至我碣石，心惆怅我东海。（“云行”至此为艳）

东临碣石，以观沧海。水何淡淡，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪涛涌起。日月之行，若出其中；星汉粲烂，若出其里。幸甚至哉！歌以咏志。（《观沧海》，一解）

孟冬十月，北风裴回。天气肃清，繁霜霏霏。鹍鸡晨鸣，鸿雁南飞，鹚鸟潜藏，熊罴窟栖。钱鎛停置，农收积场。逆旅整设，以通贾商。幸甚至哉！歌以咏志。（《冬十月》，二解）

乡土不同，河朔隆寒。流澌浮漂，舟船行难。锥不入地，蹔藉深奥。水竭

不流，冰坚可蹈。士隐者贫，勇侠轻非。心常叹怨，戚戚多悲。幸甚至哉！歌以咏志。（《河朔寒》，三解）

神龟虽寿，犹有竟时；腾蛇乘雾，终为土灰。骥老伏枥，志在千里；烈士暮年，壮心不已。盈缩之期，不但在天；养怡之福，可得永年。幸甚至哉！歌以咏志。（《神龟虽寿》，四解）

5. 一个曲调几次重复之前，用一个引子，在其后用一个尾声，例如《步出夏门行·夏门》，明帝辞：

（引子）朝游清泠，日莫嗟归。（“朝游”止此为艳）

步出夏门，东登首阳山。嗟哉夷叔，仲尼称贤。君子退让，小人争先；惟斯二子，于今称传。林钟受谢，节改时迁。日月不居，谁得久存。善哉殊复善，弦歌乐情。（一解）

商风夕起，悲彼秋蝉，变形易色，随风东西。乃眷西顾，云雾相连，丹霞蔽日，采虹带天。弱水潺潺，落叶翩翩，孤禽失群，悲鸣其间。善哉殊复善，悲鸣在其间。（二解）

（尾声）蹙迫日莫，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依。卒逢风雨，树折枝摧。雄来惊雌，雌独愁栖。夜失群侣，悲鸣裴回。芃芃荆棘，葛生绵绵。感彼风人，惆怅自怜。月盈则冲，华不再繁；古来之说，嗟哉一言。（“蹙迫”下为趋）

6. 两个曲调不规则地交互轮流，例如《煌煌京洛行·园桃》，文帝辞：

夭夭园桃，无子空长。虚美难假，偏轮不行。（一解）

淮阴五刑，鸟得弓藏。保身全名，独有子房。大愤不收，褒衣无带；多言寡诚，祇令事败（二解）

苏秦之说，六国以亡。倾侧卖主，车裂固当。贤矣陈轸，忠而有谋，楚怀不从，祸卒不救。（三解）

祸夫吴起，智小谋大，西河何健，伏尸何劣。（四解）

嗟彼郭生，古之雅人，智矣燕昭，可谓得臣。峨峨仲连，齐之高士；北辞千金，东蹈沧海。（五解）

7. 几个不同曲调联接，例如《东门行·东门》，古辞：

出东门，不顾归；来入门，怅欲悲。盎中无斗储，还视桁上无悬衣。（一解）

拔剑出门去，儿女牵衣啼。他家但愿富贵，贱妾与君共餔糜。（二解）

共哺糜，上用仓浪天故，下为黄口小儿。今时清廉，难犯教言，君复自爱，莫为非。（三解）

今时清廉，难犯教言，君复自爱，莫为非。行！吾去为迟，平慎行，望君归。（四解）

表7：《宋书·乐志》十五首大曲音乐结构体制表

音乐结构	曲调歌辞名
一个曲调的重复	《野田黄雀行·置酒》《折杨柳行·西山》《折杨柳行·默默》
一个曲调重复几次之后，用一个尾声	《满歌行·为乐》《棹歌行·王者布大化》《白头吟》
两个曲调各自重复，联接起来	《雁门太守行·洛阳令》《西门行·西门》
一个曲调几次重复之前，用一个引子	《步出夏门行·碣石》
一个（或多个）曲调几次重复之前，用一个引子，在其后用一个尾声	《艳歌何尝行·白鹄》《艳歌何尝行·何尝》《艳歌罗敷行·罗敷》《步出夏门行·夏门》
两个曲调不规则地交互轮流	《煌煌京洛行·园桃》
几个不同曲调联接	《东门行·东门》

杨荫浏曾根据歌诗章法将《诗经》分为十种音乐结构形式，将上述七种音乐结构形式与其比照可知，它们在《诗经》中均已存在。将其与笔者在前文总结出的《诗经》音乐体制进行比较，我们依然可看到它们之间存在以下相同点：均是“多段体”；以“同一曲调反复为主”，不同曲调相联占少数；“引子（艳）”或“尾声（趋或乱）”在整首作品中具有结构意义；“同一曲调反复”多有“引子

（艳）”或“尾声（趋或乱）”，不同曲调相联几乎均无“引子”和“尾声”。显然《诗经》的音乐结构形式影响了魏晋俗乐大曲的形成。当然，这种影响早于魏晋之前就已经生发了，只是在魏晋时期这种影响通过大曲的形式充分地表现了出来。这正是《诗经》与大曲在音乐体制上存在继替嬗变关系的表现。

以上是从单篇歌诗的音乐结构形式而言的。从“多篇连续演唱（奏）的音乐体制”来说，魏晋俗乐大曲依然有《诗经》影响的痕迹。我们知道魏晋俗乐大曲的主体部分是“曲”，“曲”是“歌诗＋解”的组合形式，其中“解”是音乐性的部分，这种组合与《诗经》在被用于礼制仪式中的“间歌”形式非常类似。《仪礼·乡饮酒礼》曰：“乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。”[①]当然，“间歌”和“歌诗＋解”的结构，均可以看作是“相和”的形式。郑樵《通志》曰：“按《诗·南陔》之三笙以和《鹿鸣》之三雅，《由庚》之三笙以和《鱼丽》之三雅者，‘相和歌’之道也。”[②]逯钦立认为：“‘丝竹更相和’是‘和’的高级形式，达到这一点，中间原曾经历了三种不同的方式：（1）以歌相和；（2）以击打乐器相和；（3）单用管乐器相和或单用弦乐器相和。”[③]由比较可知，魏晋俗乐大曲“曲”部分的“歌诗＋解”的形式，可看作是“相和”的第三种样态。因此说，魏晋俗乐大曲“歌诗＋解”的形式与《诗经》“间歌”类似，但在实际发生层面则是在相和歌基础上形成的，这也是我们通常将魏晋俗乐大曲视为相和歌高级形式的原因所在。

通过上文探讨可知，魏晋俗乐大曲由多种要素共同作用形成，这些要素包括：宏观层面的歌、舞、乐三位一体的形式，群体性的承载方式，三部性的结构序列，曲调的音乐系统；微观层面的每一首大曲歌诗的结构，以及“歌诗＋解”的形式。这些要素在魏晋之前的礼乐大曲、《诗经》《楚辞》等音乐形式中已经产生，它们在历史发展中不断交流与融汇，吸收和借鉴，并通过专业乐人的加工与改编，创作与整合，于魏晋时期才真正以俗乐大曲的形式出现和彰显。但不管其如何发展和演化，我们依然能够探寻到其历史的踪迹和渊源。

---

① 《仪礼注疏》卷九，第42页。
② 《通志二十略·乐略第一》，第899页。
③ 逯钦立：《“相和歌”曲调考》，第221页。

第五节　魏晋俗乐大曲的承载机构

魏晋俗乐大曲形成于曹魏，兴盛于西晋，其后在南北朝时期代有传承（详见后文），那么作为一种大型的综合性的歌舞音乐形式，其必然隶属于专门的音乐机构，为乐官所执掌。但因魏晋南北朝时期，战争连绵不断，朝代更迭频繁，国家典章制度变革较大，音乐机构或设或撤，如此导致魏晋俗乐大曲的承载机构随之变化，最终促使其音乐形态、音乐性质和用乐功能发生变化。因此，研究魏晋俗乐大曲的承载机构，有益于我们全面认识魏晋俗乐大曲的整体面貌，明晰魏晋俗乐大曲的性质与发展轨迹。

一、魏晋时期

魏晋俗乐大曲其源虽可溯至先秦礼乐大曲、《诗经》及《楚辞》等音乐形态，但就现实发生层面而言，是在汉相和歌及三调歌诗基础上形成的。清商署的设立是其成立的条件之一。“它使大曲的制作和演奏有了人才条件、场所条件和其他物质条件。”①

清商署是曹魏时期新设的音乐机构②，它上承乐府，下启教坊，对我国古代音乐机构、乐官制度及俗乐发展具有重要意义。清商署既是魏晋俗乐大曲形成的条件之一，亦是魏晋俗乐大曲的重要承载机构。曹魏清商署乐官有令和丞。③《资治通鉴》卷一三四胡三省注文称：“魏太祖起铜爵台于邺，自作乐府，被于管弦，后遂置清商令以掌之，属光禄勋”。④又，洪饴孙《三国志职官表》曰：“魏清商令一人，六百石，第七品，所掌如掖庭令。（原案：嘉平六年纪注，称少帝见九亲妇女有美色，留以付清商。又帝使保林、李华、刘勋等与小优郭怀、袁信等戏清商令，令狐景呵之。是所掌如汉掖庭令也。）魏所置（汉无此官）。”⑤可知，

---

① 王小盾：《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，第155页。

② 曾智安认为“清商署的最初设置很有可能在魏明帝青龙三年（235年）左右”。（《曹魏清商署的设置、得名及相关问题新论》，《乐府学》（第一辑），北京：学苑出版社，2006年，第145页）

③ ［西晋］陈寿：《三国志》卷四《魏书·齐王芳》注引《魏书》载：“于陵云台曲中施帷，见九亲妇女，帝临宣曲观，呼（郭）怀、（袁）信入帷共饮酒。怀、信等更行酒，妇女皆醉，戏侮无别。使保林李华、刘勋等与（郭）怀、（袁）信等戏，清商令令狐景呵华、勋曰：‘诸女，上左右人，各有官职，何以得尔？’又：太后遭合阳君丧，帝日在后园，倡优音乐自若，不数往定省。清商丞庞熙谏帝：‘皇太后至孝，今遭重忧，水浆不入口，陛下当数往宽慰，不可但在此作乐。’帝言：‘我自尔，谁能奈我何？’（中略）每见九亲妇女有美色，或留以付清商。”（北京：中华书局，1959年，第129—130页）

④ ［北宋］司马光：《资治通鉴》卷一三四《宋纪十六》，［元］胡三省音注，北京：中华书局，1956年，第4220页。

⑤ ［清］洪饴孙：《三国职官表》（上），《丛书集成初编》，上海：商务印书馆，1937年，第75页。

古人均认为曹魏清商署隶属于光禄勋，是具有内廷性质的俗乐音乐机构。今人黎国韬[①]、曾智安等持类似观点，如曾智安认为清商署是魏明帝在后宫所设的歌舞音乐机构[②]，提法虽不同，但意思相近。

魏晋俗乐大曲是宴飨俗乐，其由内廷乐官职掌有其历史渊源。《通典·职官七》云："秦汉奉常属官有太乐令及丞，又少府属官并有乐府令丞。"[③]乐府作为一个以掌管俗乐为主的音乐机构，在秦汉时期均隶属于少府，《汉书·百官公卿表》曰："少府，秦官，掌山海地泽之税，以给供养，有六丞。属官有尚书、符节、太医、太官、汤官、导官、乐府、……诸仆射、署长、中黄门皆属焉。"[④]可知少府是职掌国君私奉养等内廷诸类事务的机构。乐府既属少府，其掌管内廷音乐实属必然。《史记·秦始皇本纪》载："乃令咸阳之旁二百里内宫观二百七十复道甬道相连，帷帐钟鼓美人充之，各案署不移徙。"[⑤]秦始设乐府机构，上文所引宫观里的钟鼓美人很可能由乐府统管。西汉时，乐府功能有所拓展，既掌管祭祀礼乐，亦掌管宴飨俗乐。哀帝罢黜乐府以后，至东汉，乐府机构不再复设，其典俗乐的部分职能则转由少府辖下的黄门鼓吹所管。《唐六典》曰："后汉少府，属官有承华令，典黄门鼓吹百三十五人；百戏师，二十七人。"[⑥]王运熙说："汉代的黄门鼓吹乐，如上所述，包括了相和歌杂舞曲，其中尤以相和歌为首要部门，它是宴乐嘉宾时娱心意悦耳目的最美妙的乐歌。"[⑦]魏晋俗乐大曲由汉相和歌发展而来，而曹魏时期乐府及黄门鼓吹等机构又均不曾设置，因此，增设清商署机构职掌魏晋俗乐大曲等内廷音乐非常有必要。

西晋乐官制度多袭曹魏旧制，魏晋俗乐大曲亦由光禄勋所辖清商署所掌。《晋书·职官志》云：

太常、光禄勋、卫尉、太仆、廷尉、大鸿胪、宗正、大司农、少府、将作

① 黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，广州：广东人民出版社，2009年，第382页。
② 曾智安：《曹魏清商署的设置、得名及相关问题新论》，第145—147页。
③ 《通典》卷二五，第695页。
④ 《汉书》卷一九，第731页。
⑤ 《史记》卷六，第257页。
⑥ ［唐］李林甫：《唐六典》卷一四，陈仲夫点校，北京：中华书局，2005年，第406页。
⑦ 王运熙：《乐府诗述论》（增补本），第228页。

大匠、太后三卿、大长秋、皆为列卿，各置丞、功曹、主簿、五官等员。

太常，有博士、协律校尉员，又统太学诸博士、祭酒及太史、太庙、太乐、鼓吹、陵等令，太史又别置灵台丞。①

光禄勋，统武贲中郎将、羽林郎将、冗从仆射、羽林左监、五官左右中郎将、东园匠、太官、御府、守宫、黄门、掖庭、清商、华林园、暴室等令。②

西晋清商署隶属光禄勋，是与太乐、鼓吹并列的音乐机构，太乐、鼓吹均有礼乐性质③，黄门和掖庭作为内廷音乐机构虽掌管俗乐，但已有清商署，则大曲必然主要由清商署职掌。

至东晋，因战乱，“乐器工衣”亡散严重，乐官制度变更较大，哀帝以后，太常寺下设音乐机构唯有太乐署。《唐六典》载：“晋遂置鼓吹令、丞，属太常。元帝省太乐，并于鼓吹；哀帝又省鼓吹，而存太乐。宋齐并无其官。”④此时，太乐署不仅职掌礼乐，而且承载俗乐。《南齐书·乐志》有载：

角抵、像形、杂伎，历代相承有也。其增损源起，事不可详，……太元中，苻坚败后，得关中檐檀胡伎，进太乐，今或有存亡，案此则可知矣。⑤

王运熙认为：“《宋书·乐志》（一）说：‘鞞舞故二八，桓玄将即真，太乐遣众伎。’鞞舞在汉魏与相和同隶黄门鼓吹，现在改隶太乐，由此推测，大约这时清商曲已由太乐兼掌了。这也开六朝太乐统辖清商的制度。”⑥东晋，魏晋俗乐大曲等清商旧乐是存在的，但不见清商署音乐机构，亦不见清商臣、令等乐官记载，但据上文所引，胡伎为俗乐音声，既然可以进太乐，那么魏晋俗乐大曲当亦有可

① 《晋书》卷二四，第735—736页。
② 《晋书》卷二四，第736页。
③ 太乐掌管礼乐自不必说；汉魏以降，鼓吹成为国家礼仪所必备，具有礼乐性质，项阳《礼乐·雅乐，鼓吹乐之辨析》（《中央音乐学院学报》2010年第1期）、《重器功能，合礼演化——从金石乐悬到本品鼓吹》（《中国音乐》2011年第3期）以及刘斌《六朝鼓吹乐及其与五礼制度的关系研究》（河南大学2006届硕士学位论文）等论文均有论证。
④ 《唐六典》卷一四，第406页。
⑤ 《南齐书》卷一一，第195页。
⑥ 王运熙：《乐府诗述论》（增补本），第188页。

能为太乐所统辖。

二、南朝时期

宋齐乐制，式遵旧典，太常唯设音乐机构太乐署。《宋书·百官志》曰："太乐令，一人，丞，一人，掌凡诸乐事。"[①]《南齐书·百官志》云："太常，府置丞一人，五官、功曹、主簿，九府九史皆然。领官如左：……太乐令一人，丞一人。"[②]太乐"掌凡诸乐事"，也即兼掌雅、俗音乐。故《南齐书·崔祖思传》云："今户口不能百万，而太乐雅、郑，元徽时校试千有余人，后堂杂伎，不在其数，糜费力役，伤风败俗。"[③]这意味着传承至宋齐的俗乐大曲同样由太乐承载。但值得注意的是，刘宋后宫内廷中又有"清商帅"一职，《宋书·后妃传》曰："清商帅，置人无定数。"[④]此清商帅亦当职掌魏晋俗乐大曲。如此表明，刘宋宫廷之俗乐大曲可能由外朝机构太乐和内廷乐官"清商帅"共同掌管。这与大曲在曹魏、西晋由内廷音乐机构清商署所掌，东晋、萧齐由太乐署所掌均不同，这是魏晋俗乐大曲在刘宋朝承载机构之隶属关系与他朝不同之处。

梁朝乐官制度变化较大，不仅在太常寺下设太乐、鼓吹，置协律校尉、总章校尉监、掌故、乐正之属，且将复设之清商署隶属于太乐。《隋书·百官志》云：

> 天监七年，以太常为太常卿。……凡十二卿，皆置丞及功曹、主簿。而太常视金紫光禄大夫，统明堂、二庙、太史、太祝、廪牺、太乐、鼓吹、乘黄、北馆、典客馆等令丞，及陵监、国学等。又置协律校尉、总章校尉监、掌故、乐正之属，以掌乐事，太乐又有清商署丞。[⑤]

清商署归太乐所辖为前代所无，因此梁有"太乐女妓"之说。《梁书·昭明太子传》载："（昭明太子）少时，敕赐太乐女妓一部，略非所好。"[⑥]这里的"太乐

① 《宋书》卷三九，第1229页。
② 《南齐书》卷一六，第315—316页。
③ 《南齐书》卷二八，第519页。
④ 《宋书》卷四一，第1275页。
⑤ 《隋书》卷二六，第724页。
⑥ 《梁书》卷八，第168页。

女妓”可能即是指隶属于太乐的“清商女妓”。由前文可知，曹魏、西晋虽设有清商署执掌大曲，但它们均为光禄勋所辖，属于内廷音乐机构，宋齐清商署撤并，魏晋俗乐大曲由太乐兼管，梁代不仅复设清商署，且将其隶于国家礼乐机构太乐，这表明魏晋俗乐大曲自宋齐至梁性质有了质的变化，越来越被雅化而具有雅乐正声的性质。因此，王僧虔、张永等人称魏晋俗乐大曲等清商旧乐为“正声”“雅乐正声”。这也证明了本章第四节之观点“魏晋俗乐大曲的乐器组合形态为弦管金石”。

陈代乐官制度与梁代相类，陈寅恪云：“旧史所称之梁制，实可兼该陈制，盖陈之继梁，其典章制度多因仍不改，其事旧史言之详矣。”① 大曲亦由隶属于太乐的清商署所掌，毋庸赘言。

三、北朝时期

北魏为鲜卑族执政，其乐官制度在效仿中原汉制基础上有新变。

《魏书·乐志》载：

> 太祖初，……正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。②
>
> （天兴）六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，……太和初，高祖（孝文帝）垂心雅古，务正音声。……虽经众议，于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺。然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。金石羽旄之饰，为壮丽于往时矣。……（太和）十五年冬，高祖诏曰：“乐者所以动天地，……今置乐官，实须任职，不得仍令滥吹也。”遂简置焉。③

《魏书·官氏志》载：

> （太和十五年十二月），又置司空、主客、太仓、库部、都牧、太乐、虞

① 陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》叙论，上海：三联书店，2001年，第4页。
② 《魏书》卷一〇九，第2827—2828页。
③ 《魏书》卷一〇九，第2828—2829页。

曹、宫舆、覆育少卿官。①

由上述材料可得两点认识：

其一，北魏初年有太乐、总章、鼓吹、乐部四个音乐机构，至孝文帝“简置”乐官制度以后，乐部被撤，总章、鼓吹不见记载。由此可知，太和十五年（491年）以后，北魏只保留了太乐，乐部、鼓吹、总章三个机构均被简省。

其二，这些音乐机构职掌乐事各有异同，太乐职掌礼乐，兼与总章、鼓吹承载杂技百戏。乐部职掌伎乐、方乐之制及四夷歌舞。乐部、总章、鼓吹被简省以后，诸乐事统归太乐职掌。

这表明魏晋俗乐大曲最初可能为太乐和乐部共掌，太乐是国家礼乐机构，“乐部可能是内廷乐官”②，这与刘宋时期俗乐大曲由外廷太乐和内廷“清商帅”共同职掌相类似。太和十五年乐部简省以后，魏晋俗乐大曲仅由太乐署承载。

北齐兼采北魏及南朝乐制，《通典》云：“北齐创业，亦遵后魏，台省位号，多类江左。”③但体制有所扩增，《隋书·百官志》载：

中书省，管司王言，及司进御之音乐。监、令各一人，侍郎四人。并司伶官西凉部直长、伶官西凉四部、伶官龟兹四部，伶官清商部直长、伶官清商四部。④

典书坊，庶子四人，舍人二十八人。……并统伶官西凉二部、伶官清商二部。⑤

太常，掌陵庙群祀、礼乐仪制，天文术数衣冠之属。其属官有博士、协律郎（原案：二人，掌监调律吕音乐）、八书博士等员。统诸陵、太庙、太乐（掌诸乐及行礼节奏等事）、衣冠、鼓吹（掌百戏、鼓吹乐人等事）、太祝、太史、太医、廪牺、太宰等署令、丞。而太庙兼领郊祠、崇虚二局丞，太乐兼领清商部丞（掌清商音乐等事），鼓吹兼领黄户局丞（掌供乐人衣服）。⑥

① 《魏书》卷一一三，第2976页。
② 黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，第400页。
③ 《通典》卷一九，第470页。
④ 《隋书》卷二七，第754页。
⑤ 《隋书》卷二七，第760页。
⑥ 《隋书》卷二七，第755页。

北齐不仅复设鼓吹、清商两署，而且规定中书省和典书坊兼领伶官，职掌清商、西凉、龟兹诸乐。与梁代乐官制度相类，清商署隶属于太乐，唯相殊之处为中书省、典书坊两官署承载音乐为梁代所无。如此，魏晋俗乐大曲在北齐时则由清商署、中书省和典书坊三个机构及乐官共同职掌。

然而，魏晋俗乐大曲发展至此时已所剩无几，北齐所谓的清商乐更多的是指吴歌、西曲等清商新声。至北周，魏晋俗乐大曲更是难以觅其踪影。北周乐官制度和音乐机构全盘复古，悉数凭依《周礼》所设①，魏晋俗乐大曲，抑或清商新声隶属于何种音乐机构，难知其详。

为便于形象直观地理解大曲在魏晋南北朝时期音乐机构的归属情况，兹根据上文梳理，制图如下②：

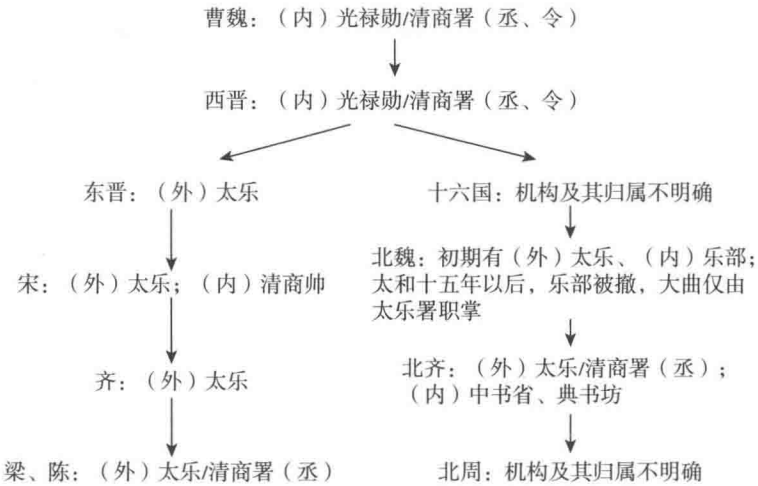


图1：魏晋俗乐大曲承载机构图

综上可知，魏晋俗乐大曲的主要承载机构是清商署；清商署在曹魏、西晋时期均隶属于光禄勋，梁、陈、北齐时期隶属于太乐；当清商署在东晋、刘宋、南

① 北齐乐官制度依《周礼》而设，《通典》卷三九《职官二十一》载："正五命大司乐（中大夫）；正四命小司乐（下大夫）；正三命小司乐、乐师（上士）；正二命乐师、乐胥、司歌、司钟磬、司鼓、司吹、司舞、籥章、掌散乐、典夷乐、典庸器（均中士）；正一命乐胥、司歌、司钟磬、司鼓、司吹、司舞、籥章、掌散乐、典建乐、血庸器（均下士）（第1066—1071页）"。

② 表中的"内"和"外"，分别表示音乐机构的性质是外朝和内廷。光禄勋，秦汉内廷职官之一，其本职是给事禁中，曹魏以后，其虽"不复居禁中"，逐渐由内廷走向外朝（史云贵《外朝化与边缘化：中国古代光禄勋研究——以秦汉魏晋为主体》，《求索》，2006年第1期，第203—207页），但其职掌宫中音乐诸事依然具有内廷性质。

齐和北魏时期被撤并时，大曲转由礼乐机构太乐承载，其中刘宋和北魏时期又有内廷乐官清商帅和乐部尚书承载俗乐大曲，从而形成外朝乐官和内廷乐官共同职掌的局面；北齐时期大曲由清商署、中书省和典书坊三个机构及乐官共同职掌。这是魏晋俗乐大曲的承载机构情况。

音乐的性质与承载机构的性质相互对应，互为存在。由魏晋俗乐大曲承载机构可知：曹魏西晋时期，大曲多由后宫乐人表演，属于内廷乐，具有宴飨俗乐性质；东晋南北朝时期，大曲进入太乐系统，从内廷进入外廷，大曲因被雅化而逐渐具有“正声”“雅乐正声”的性质。雅乐求古尚旧，俗乐求今尚新，魏晋俗乐大曲正是在这种雅、俗的矛盾性中渐渐失去了其在社会音乐形式中的主体性。魏晋俗乐大曲的身份和地位虽上升了，但却越来越僵化，不再受世人所好，随之逐渐向新的音乐形式演进。

第六节　魏晋俗乐大曲的承载群体

魏晋俗乐大曲是一种艺术性、专业性、程式性极强的大型歌舞艺术，不仅需要专门的音乐机构为其作制度上的保障，更需要庞大的群体来承载，因此，研究魏晋俗乐大曲承载群体非常有必要的。郭乃安说：“音乐作为一种客观的存在，当然可以而且需要从各个不同的角度对它进行独立的研究。没有这些研究，就极大地限制了我们对于音乐的理解。但是，如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质。因为音乐既是为人而创造的，也是为人所创造的，它的每一个细胞无不渗透着人的因子。”①我们研究魏晋俗乐大曲的承载群体，旨在探求这个群体的身份构成、社会属性以及他们对于魏晋俗乐大曲的形成与发展、传承与传播所具有的重要意义。

一、魏晋俗乐大曲承载群体的构成

魏晋俗乐大曲承载群体包括管理者、创作者和表演者三个层面。这三个层面的群体对魏晋俗乐大曲的形成、发展均具有重要意义，下文分述之。

---

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，《中国音乐学》1991年第2期，第16页。

曾遂今说："社会音乐生产有机综合体由四方面不同类型、不同功能的音乐生产构成。这四种音乐生产是：音乐创作生产、音乐唱奏生产、音乐传播生产、音乐伺服生产。四种音乐生产活动在社会音乐生活中相互协调、相互制约、相互依赖，从而使人类的音乐生产现象从远古一直流动到了今天。"① 就一般性社会音乐生产而言，以上四种生产类型无疑是全面、正确的。但中国历史上的音乐多为制度性生产模式，国家为了保证音乐形式的规范性、等级性和一致性，需要对音乐生产进行必要的监督和管理，因此产生了音乐生产管理者群体。从社会音乐生产结构的整体性来说，他们的行为及职责当然可以称之为"音乐管理生产"了。这是中国历史上的音乐生产不同于一般性社会音乐生产之处。

魏晋俗乐大曲的管理者，是指其隶属机构的长官。我国古代"设官分职，各有所司"，形成管理者群体。这些管理者因所属机构不同，其官阶和身份亦有区别。魏晋俗乐大曲的管理者有三个群体：其一，清商丞、清商令和清商帅，他们专门负责魏晋俗乐大曲等俗乐形态的教习、培训等事务，是魏晋俗乐大曲的主要管理者、直接管理者和专业管理者；其二，太乐丞、太乐令，这是在清商署被撤并，魏晋俗乐大曲进入太乐系统以后的情形，他们主要执掌礼乐，魏晋俗乐大曲是其兼管对象；其三，乐部尚书，中书省监、令，典书坊庶子、舍人等非常设机构的乐官。这些管理者除了负责乐人的挑选、供给等事务外，其最重要的职责是负责大曲表演者的教习。

魏晋俗乐大曲的创作者，是指参与大曲的创作、加工、改编的人，主要有两个群体。其一，魏氏三祖与九首古辞的创作者。现存十五首大曲有六首为魏氏三祖辞，九首为古辞，因此，从大曲辞的"原生性"层面来说，魏氏三祖与九首古辞的创作者均是魏晋俗乐大曲的创作者。这类创作者虽为大曲提供了歌辞，但他们创作这些歌辞的初衷并非就是为了大曲，这些歌辞之所以能成为大曲辞，是因为专业乐人的加工改编，创作了大曲的体制，赋予了它们大曲辞的意义。换言之，他们所创作的"原生性"歌辞，并不是大曲辞，只有成为大曲表演的一部分才成为了大曲辞。因此说，他们虽然在创作本辞的时候具有主动性和主导性，但在成为大曲辞的时候具有一定的被动性，因为大曲的体制并非由他们创造，这些

① 曾遂今：《音乐社会学》，第162页。

本辞在成为大曲辞时候的面貌也不由他们决定。其二，专业乐人群体。真正具有音乐创作生产主动性的是专业乐人群体。我们知道，十五首大曲辞多数存在“宰割”文辞、“拼凑”成篇的现象，这意味着它们并非是古辞或魏氏三祖辞的“原生性”面貌。例如大曲《艳歌何尝·白鹄》是古辞，《玉台新咏》录有歌诗《双白鹄》篇，与《艳歌何尝·白鹄》辞相比，少了“念与君离别”至“亡者会黄泉”八句，其余各句文字又有小异。可见，《艳歌何尝·白鹄》大曲是后来经乐人加工、改编、重新创制入乐，而“念与”以下八句，是乐人“宰割”其他歌诗“拼凑”于《双白鹄》尾部，作为大曲“趋”部分的。再如大曲《步出夏门行·碣石》，虽标为魏武帝辞，但其“艳词”并非魏武帝原诗中的句子，而是乐工根据原诗的意思添加的部分。这些“宰割、拼凑”大曲词的专业乐人群体也是魏晋俗乐大曲的创作者。

魏晋俗乐大曲的表演者，是指将大曲付诸于表演实践，以视听的形式展现出来的那些专业乐人表演群体。大曲的管理者姑且不说，就大曲的创作者而言，他们虽然在创作过程中付出了艰辛的劳动，但大曲一旦被创作出来以后，他们的任务就完成了。大曲的表演者则不然，在记谱不甚完善，记录声音和图像的音频媒介和影像媒介没有发明之前的口传文明时期，大曲必须通过他们的表演才得以传承，人们只有通过现场观赏乐人的表演，才能获得对大曲艺术美的感受。因此，大曲的表演者比大曲的管理者和创作者更为重要。当然，就大曲“音乐”而言，专业乐人群体往往既是创作者又是表演者，因此，从魏晋俗乐大曲整个音乐生产过程来说，专业乐人群体是其承载主体。

二、魏晋俗乐大曲承载主体研究

中国古代音乐有礼乐和俗乐两大门类[①]，分别由礼乐群体和俗乐群体承载，他们的身份与地位有别。《后汉书·百官二》“大予乐令”注引《汉官》曰：“汉大乐律：卑者之子不得舞宗庙之酎，除吏二千石到六百石，及关内侯到五大夫子，取适子高五尺已上，年十二到三十，颜色和，身体修治者以为舞人。”[②]可见，国

① 项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，第56页。
② 《后汉书·志第二十五》，第3573页。

家对礼乐群体有明确规定，不仅须是品官之子，且要容貌端正。历史上的礼乐户、乐舞生就是这类群体的称谓。[①]毋庸赘言，魏晋俗乐大曲当由俗乐群体承载。因此，研究魏晋俗乐大曲的承载主体即是廓清魏晋南北朝时期俗乐群体的整体面貌。

当然，我们不能仅仅将目光局限于宫廷俗乐群体，因为：

第一，魏晋俗乐大曲并非仅仅只在宫廷表演，它们可以通过国家敕赐的形式进入高官贵族宅邸。

《宋书·隐逸传》载：

> 戴颙字仲若，谯郡铚人也。……父善琴书，颙并传之，凡诸音律，皆能挥手。……为义季鼓琴，并新声变曲，其三调《游弦》《广陵》《止息》之流，皆与世异。太祖每欲见之，尝谓黄门侍郎张敷曰："吾东巡之日，当讌戴公山也。"以其好音，长给正声伎一部。颙合《何尝》《白鹄》二声，以为一调，号为清旷。[②]

《梁书·昭明太子传》载：

> （昭明太子）少时，敕赐太乐女妓一部，略非所好。[③]

这里的"正声伎一部"和"太乐女妓一部"虽说法不一，但所指均为魏晋俗乐大曲的曲目、表演群体和乐器等。引文中《何尝》《白鹄》就是两首大曲，至于戴颙将这两首大曲合为一首古琴曲，另当别论。

第二，俗乐群体是流动的。宫廷乐人、官邸乐人和民间乐人存在相互流动和转化的情形（详见下文）。乐人在不同空间流动意味着音乐在不同空间的传播。

以上两点势必需要我们对魏晋南北朝时期整个社会的乐妓群体进行研究，如此才能全面认识魏晋俗乐大曲承载主体具有的重要意义。

---

① 参见张咏春：《中国礼乐户研究的几个问题》，中国艺术研究院2008届博士学位论文。
② 《宋书》卷九三，第2276—2277页。
③ 《梁书》卷八，第168页。

（一）乐妓的类型

我国古代承载俗乐的女乐群体有女妓、乐户、奴婢、妓女、女乐、倡妓等多种称谓。从国家制度层面而言，乐妓可分为官妓和私妓；根据执艺空间不同，官妓又可分为宫妓、家妓、营妓、市妓等。[①]宫妓是指执艺于宫廷的官妓，前人研究相对成熟，因此，下文拟对魏晋南北朝时期的家妓、营妓、市妓和私妓进行探讨。

1. 家妓，是指执艺于官僚贵族宅邸，以官僚贵族为服务对象的乐妓。官僚贵族蓄养家妓在两汉时期已蔚然成风。《汉书·贡禹传》曰："诸侯妻妾或至数百人，豪富吏民畜歌者至数十人。"[②]又《汉书·成帝纪》载："方今世俗奢僭罔极，靡有厌足。公卿列侯亲属近臣，……或乃奢侈逸豫，务广第宅，治园池，多畜奴婢，被服绮谷，设钟鼓，备女乐，……吏民慕效，寖以成俗。"[③]魏晋南北朝时期，蓄养家妓之风日盛，《通典·乐一》注引梁裴子野《宋略》云：

> 充庭广奏，则以鱼龙靡慢为瓌玮；会同飨觌，则以吴趋楚舞为妖妍。纤罗雾谷侈其衣，疏金缕玉砥其器。在上班赐宠臣，群下从风而靡，王侯将相，歌伎填室；鸿商富贾，舞女成群。竞相夸大，互有争夺，如恐不及，莫为禁令。[④]

正是这种在上，国家"班赐宠臣""莫为禁令"，在下，官僚贵族"群下从风""竞相夸大"的社会风气，导致了家妓的兴盛。因此，王书奴把"三国起历南北朝至隋亡止（220—617年）凡435年"称为"'家妓'及'奴隶娼妓'骈进时代"。[⑤]下表是根据前人研究以及文献所载官僚贵族蓄养家妓的情况所制，由此亦可窥见魏晋南北朝时期蓄养家妓风气之盛。

---

① 武舟《中国妓女文化史》、王书奴《中国娼妓史》、郭威《曲子的发生学意义》等论著都不同程度地给妓女或者说是乐妓进行过分类，可参。

② 《汉书》卷七二，第3071页。

③ 《汉书》卷十，第324—325页。

④ 《通典》卷一四一，第3601页。

⑤ 王书奴：《中国娼妓史》，上海：三联书店，1988年，第9页。

表8：魏晋南北朝时期家妓情况表[①]

朝代	蓄妓者及官职	蓄妓情况	资料出处
曹魏	夏侯惇：折冲校尉、济阴太守、建武将军、大将军	赐伎乐名倡	《三国志·卷九·魏书九·诸夏侯曹传》
两晋	王恺：龙骧将军、骁骑将军、散骑长侍	蓄妓数量不明	《晋书列传·第六十八·王敦》
	王猛：清河郡侯	以功进封清河郡侯，赐以美妾五人，上女妓十二人，中妓三十八人	《晋书·载记·苻坚下》
	桓玄：东晋末期楚国建立者	乐人无定数	《晋书·列传第六十九·桓玄》
	石崇：城阳太守、中郎将、荆州刺史	婢妾数十人 美艳者千余人	《晋书·列传第三·石崇》 《绿珠传》
	张茂：凉州刺史	女妓二十人	《晋书·载记第三·刘曜》
	桓伊：豫州刺史、冠军将军	有女奴善吹笛	《晋书·列传第五十一·桓宣》
	郭默：西中郎将、豫州刺史	默遣使送妓婢、绢百匹	《晋书·列传第三十六·陶侃》
	梅陶：尚书、光禄大夫	家庭侈靡，声妓纷葩，丝竹之音，流闻衢路	《晋书·列传第四十·钟雅》
	谢安：宰相	每游赏，必以妓女从	《晋书·列传第四十九·谢安》
	苟晞：大将军、大都督	奴婢将千人，侍妾数十	《晋书·列传第三十一·苟晞》
	庾晞：中郎将、徐兖二州刺史	宴会辄令倡妓作新安人歌舞离别之辞，其声悲切	《晋书·志第十八·五行中》

① 武周《中国妓女文化史》（东方出版中心，2006年版，第28—29页）一书曾对两晋南北朝时期蓄养家妓的情况进行过统计，本表在其基础上进行了扩增，主要表现在三方面：第一，鉴于大曲在曹魏时期即已形成，因此增加了曹魏时期官员蓄养家妓的情况；第二，武周统计的对象多为蓄养家妓数目在十人以上者，笔者扩增到文献记载所有蓄养家妓者，因此各时期蓄养家妓者数目比其统计为多；第三，对蓄养家妓者的官阶身份进行了补充说明，以体现国家制度上对官员蓄养家妓的规定与配给政策。

（续表）

朝代	蓄妓者及官职		蓄妓情况	资料出处
南朝	宋	戴顒：太尉参军、散骑侍郎①	长给正声伎一部	《宋书·列传·隐逸》
		沈浡：尚书殿中郎、给事中	妓女数十，声酣放纵	《宋书·列传第二十三·沈演之传》
		范晔：左卫将军、太子詹事	携妓妾自随	《宋书·列传第二十三·范晔》
		沈庆之：殿中员外将军、正员将军和步兵校尉	妓妾数十人，并美容工艺	《宋书·列传第三十七·沈庆之》
		阮佃夫：中书通事舍人，给事中、辅国将军	妓女数十，艺貌冠绝当时	《宋书·列传第五十四·恩幸·阮佃夫》
		杜幼文：骁骑将军、黄门侍郎、散骑常侍	女伎数十人，丝竹日夜不绝	《宋书·列传第二十五·杜骥》
		南郡王刘义宣：都督、南兖州刺史、迁中书监、中军将军	多畜嫔媵，后房千余，尼媪数百，男女三十人	《宋书·列传第二十八·武二王》
		萧惠开：南徐州别驾、中书侍郎	乐人有美者，惠开就求不得，又欲以四女妓易之	《南史·卷一八·列传第八·萧思话》
		颜师伯：骠骑大将军长史、南濮阳太守、御史中丞	妓妾声乐，尽天下之选	《南史·卷二三·列传第十三·王华》
	齐	王晏：尚书令	送女妓一人，欲与申好	《南齐书·列传第二十七·陆慧晓》
		王敬则：直阁将军、辅国将军、骁骑将军	敬则有一内妓，帝令奉叔求	《南史·卷四六·列传第三十六·周盘龙》
		到捻：奉车都尉、新安王北中郎行参军	妓妾姿艺，皆穷上品	《南齐书·列传第十八·到捻》
		萧嶷：豫章文献王、尚书令、骠骑大将军	妓妾千余人	《南史·卷四二·列传第三十二·萧嶷》
		张瓌：判吏部南曹、开封府推官	妓妾盈房	《南齐书·卷二四·列传第五·张瓌》

① 虽然刘宋朝廷几次给戴顒封太尉参军、散骑侍郎等官职，他均推辞不就，但对于朝廷而言，戴顒当应配得上这样的身份，享受这样身份所应有的待遇。

（续表）

朝代	蓄妓者及官职		蓄妓情况	资料出处
南朝	梁	张率：黄门侍郎、新安太守	妓数十人，其善讴者有色貌	《南史·卷三一·列传第二十一·张裕》
		曹景宗：冠军中兵参军、右卫将军	妓妾至数百，穷极锦绣	《南史·卷五五·列传第四十五·曹景宗》
		萧统：昭明太子	敕赐太乐女妓一部	《梁书·列传第二十三·昭明太子》
		徐勉：中书侍郎、谘议参军	武帝自算择后宫吴声、西曲女妓各一部	《南史·列传第五十·徐勉》
		夏侯亶：骑将军、宣城太守、司州刺史、安陆太守	有妓妾十数人	《南史·卷五五·列传第四十五·夏侯详》
		夏侯夔：刺史、仁威将军、右卫将军	后房妓妾，亦有百数	《梁书·卷二八·列传第二十二·夏侯夔》
		羊侃：安北将军、兖州刺史、晋安太守	奏三部女乐	《梁书·卷三九·列传第三十三·羊侃》
		鱼弘：历南谯、盱眙、竟陵太守	侍妾百余人	《梁书·卷二八·列传第二十二·鱼弘》
	陈	周炅：平北将军、定州刺史	赐女妓一部	《陈书·列传第七·周炅》
北朝	北魏	薛真度：镇远将军、平州刺史	有女妓数十人，每集宾客，辄命奏之，丝竹歌舞，不辍于前，尽声色之适	《魏书·列传第四十九·薛安都》
		高聪：员外散骑常侍	聪有妓十余人	《魏书·列传第五十六·高聪》
		夏侯道迁：前军将军、辅国将军	妓妾十余，常自娱乐	《魏书·列传第五十九·夏侯道迁》
		李元护：辅国将军、齐州刺史	妾妓十余，声色自纵	《魏书·列传第五十九·李元护》
		王椿：太原太守	僮仆千余，园宅华广，声妓自适，无乏于时	《魏书·列传恩幸第八十一·王叡》
		元雍：北魏献文帝子，孝文帝弟、丞相	妓女五百 妓侍盈房	《洛阳伽蓝记》卷三 《魏书·高阳王雍传》
		元琛：秦州刺史、大都督	妓女三百	《洛阳伽蓝记》卷四
	北齐	卢宗道：南营州刺史	弹箜篌女妓	《北齐书·列传第十四·卢文伟》

（续表）

朝代	蓄妓者及官职		蓄妓情况	资料出处
北朝	北周	尉迟运：大将军	赐以直田宅、妓乐、金帛、车马及什物等，不可胜数	《周书·卷四〇·列传第三十二·尉迟运》
		宇文孝伯：大将军、广陵郡公	赐金帛及女妓（女妓数目不明）	《周书·卷四〇·列传第三十二·宇文孝伯》
		萧岿：后梁第二代君主，称臣于北周	赐齐后主妓妾（女妓数目不明）	《周书·卷四〇·列传第四十·萧察》
		周发尚：顺州刺史、归义县公	赐良马五匹、女妓六人	《北史·卷七六·列传第六十四·周发尚》
		贺兰详：大将军	赐缣彩七千段、女妓十人	《北史·卷六一·列传第四十九·贺兰详》
		杨素：车骑将军	赐陈主妹、女妓十四人	《北史·卷四一·列传第二十九·杨素》
		杨约：柱国大将军、刺史	家僮数千，后庭妓妾曳绮罗者以千数	《北史·卷四一·列传第二十九·杨约》
		李迁哲：平州刺史、安康郡公	妾媵至有百数，男女六十九人	《周书·卷四四·列传第三十六·李迁哲》

上表中蓄妓者均为高级别官员，他们所蓄家妓数目多寡不一，有的数十位，有的则成百上千，这些家妓的来源大致有四：

第一，国家制度配给。国家礼乐制度体现的等级观念并非仅仅局限于礼乐层面，它渗透到国家意志和官方行为的多个层面。俗乐虽然历来因“繁手淫声”不能体现礼乐精神为儒家所摒弃，但国家对俗乐享用群体官阶的规定，各官阶人员享有俗乐的规模（乐人及乐器数目等）的规定却能体现礼乐的等级精神。从目前文献反映情况来看，魏晋南北朝时期国家对各级官员乐妓配给的数量虽没有像唐代那样有明确规定，[①]但国家的配给制度和配给行为是存在的。

宋文帝元嘉十三年，司徒彭城王义康于东府正会，依旧给伎。总章工冯大列：“相承给诸王伎十四种，其舞伎三十六人。”太常傅隆以为：“未详此人数

① 《旧唐书·职官志》载：“三品已上，得备女乐。五品女乐不得过三人。”《唐会要》曰：“三品已上，听有女乐一部。”

所由。唯杜预注《左传》佾舞云：‘诸侯六六三十六人，常以为非。夫舞者，所以节八音者也。八音克谐，然后成乐。故必以八人为列，自天子至士，降杀以两，两者，减其二列尔。预以为一列又减二人，至士止余四人，岂复成乐。’按服虔注《传》云：‘天子八八，诸侯六八，大夫四八，士二八。’其义甚允。今诸王不复舞佾，其总章舞伎，即古之女乐也。殿庭八八，诸王则应六八，理例坦然。”①

既然说是“依旧给伎”“相承给诸王伎”，则表明这种配给行为以及乐人的数量是按以往国家规定的制度进行的，并非一时一地偶为之。从太常傅隆的言论来看，他试图确定国家对各级官员乐人的配给数量，只是国家是否采纳其建议不可知。又《梁书·贺琛传》载贺琛上表朝廷奏曰：

又歌姬儛女，本有品制，二八之锡，良待和戎。今畜妓之夫，无有等秩，虽复庶贱微人，皆盛姬姜，务在贪污，争饰罗绮。②

“歌姬儛女，本有品制”说的是国家制度的规定，“畜妓之夫，无有等秩”是家妓之风盛行，人们僭越制度规定的乐妓数目，大肆蓄养家妓的现实。这里体现的依然是国家对各级官员蓄养家妓数目制度上的规定性。正因为社会各阶层僭越了制度规定，耗费了国家大量的社会财富，所以贺琛才上表朝廷，请求下令禁止。上行下效，蓄妓之风既已形成，则禁止已是不可能了。

国家不仅规定了家妓数目，而且规定了能够蓄养家妓者的官位资格。《南齐书·王晏传》载：“（王）晏弟诩，永明中为少府卿。六年，敕位未登黄门郎，不得畜女妓。诩与射声校尉阴玄智坐畜妓免官，禁锢十年。”③王诩虽贵为“少府卿”，但因“敕位未登黄门郎”而蓄妓，因此被“禁锢十年”。可知，国家对官僚贵族蓄养女妓的官阶有严格的制度规定，僭越者将遭受严惩。上表中蓄养家妓者多为高级别官员就是明证。

① 《宋书》卷一九，第547页。
② 《梁书》卷三八，第544页。
③ 《南齐书》卷四二，第744页。

第二，国家赏赐。乐妓多为贱民群体，她们如田宅、牲畜，同为国家及官僚的私人财产，因此，统治者往往将她们当作礼物赐予贵戚宠臣和功臣军官。上表中所载蓄养家妓的情况，赏赐者十一例，以军功嘉赏者居多，赏赐乐人的规模和数量各朝代不等，有赏赐“女妓一部”，亦有赏赐具体乐人数目，如六人、十人、十四人等诸多情况。

第三，良人被买卖、抢夺成为家妓。买卖、抢夺良人虽为法律所不许，但在封建社会有此卑劣行径唯利是图者亦有之。如《后汉书·单超传》载：“皆竞起第宅，楼观壮丽，穷极伎巧。金银罽毦，施于犬马。多取良人美女以为姬妾，皆珍饰华侈，拟则宫人。”[①]又《后汉书·梁冀传》载：“（梁冀）或取良人，悉为奴婢，至数千人，名曰‘自卖人’。”[②]梁冀知道自己取良人为奴婢有违法律，因此谎称她们为“自卖人”，可谓狡猾至极！

第四，民间有姿色才艺者因家境贫穷主动投奔官僚贵族成为家妓者。《史记·货殖列传》曰：

> 中山地薄人众，犹有沙丘纣淫地馀民，民俗慓急，仰机利而食。丈夫相聚游戏，悲歌慷慨，起则相随椎剽，休则掘冢作巧奸冶，多美物，为倡优。女子则鼓鸣瑟，跕屣，游媚贵富，入后宫，遍诸侯。[③]
>
> 今夫赵女郑姬，设形容，楔鸣琴，揄长袂，蹑利屣，目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富厚也。[④]

这里的中山人和赵女郑姬均是具有自由身份的良民，她们利用自己的音乐技艺主动“奔富厚”，“入后宫、遍诸侯”之后则成为官僚贵族们的家妓。

家妓来源途径不同，其身份亦有别。由国家配给和赏赐的乐妓进入官僚贵族家庭以后形成的家妓，其身份为官方性质的官妓；良人经由买卖、抢夺或以音乐技艺主动“奔富厚”的，其身份则为良人。因此，家妓身份有官妓和良人两种可能。

---

① ［南朝］范晔：《后汉书》卷七八，北京：中华书局，1965年，第2521页。
② 《后汉书》卷三四，第1182页。
③ 《史记》卷一二九，第3263页。
④ 《史记》卷一二九，第3271页。

2. 营妓，是指生存于军市和军营，以声色技艺服务军队将领及兵士的乐妓群体。营妓群体的制度配给和政策管理都是国家行为，体现了国家意志，具有官方性质，因此，她们是官妓，“营妓多由女乐、寡妇、官奴婢、女俘及罪犯妻女来充当，其中除女乐和少数擅长歌舞伎艺的奴婢（或称为乐舞奴婢）能够提供献伎与呈身的双重服务以外，其他都只能给军士侍宿”。[①]国家配给营妓是为了满足长期征战沙场的军士的声色娱乐需求，以达到稳定军心、鼓舞士气之目的。魏晋南北朝时期，战乱频繁，大量军士征战于外，因此营妓群体广泛存在。《南齐书·魏虏传》载南齐高宗萧鸾出兵征讨司州、徐州等地时用牛车、马和骆驼载“军资妓女”，其曰：

> 建武二年春，高宗遣镇南将军王广之出司州，右仆射沈文季出豫州，左卫将军崔慧景出徐州。宏自率众至寿阳，军中有黑毡行殿，容二十人坐，辇边皆三郎曷刺真，槊多白真毦，铁骑为群，前后相接。步军皆乌楯槊，缀接以黑虾蟆幡。牛车及驴、骆驼载军资妓女，三十许万人。[②]

随军的“军资妓女”可能即为营妓。亦有因征战有功或激励军士战斗，将妓女作为军赏供军士声色娱乐的。《陈书·王冲传》载：“侯景之乱，梁元帝于荆州承制，冲求解南郡，以让王僧辩，并献女妓十人，以助军赏。”[③]这些“军赏”的女妓与上文中国家赏赐给高官贵族或军官的那些家妓性质并非一样。同样是赏赐的乐妓，被赏赐的家妓基本上只在官邸服务，而“军赏”妓女则临时赏赐以服务于军营兵士，因此她们的身份是营妓。

此外，我们还需注意“女鼓吹”群体的存在。我们知道鼓吹产生于军中，其后虽然进入国家礼制，因显示身份的“重器”性质而被运用于宫中及地方官府典礼的各个层面，但其在军中作为激励、鼓舞士气之功用，依然保持。《三国志·甘宁传》载：“宁引弓射敌，与统等死战。宁厉声问鼓吹何以不作，壮气毅然，权尤嘉之。”[④]可见鼓吹在行军作战中的主要目的是鼓舞士气、激励斗志。军中既有掌

---

① 武周：《中国妓女文化史》，上海：东方出版中心，2006年，第35页。
② 《南齐书》卷五七，第994页。
③ ［唐］姚思廉：《陈书》卷一七，北京：中华书局，1972年，第236页。
④ 《三国志》卷五五，第1295页。

握音声技艺的营妓，又有鼓吹存在，那么是否存在营妓演奏鼓吹的情形呢？将鼓吹与乐妓并用始见于《后汉书·济南安王康传》："错为太子时，爱康鼓吹妓女宋闰，使医张尊招之不得，错怒，自以剑刺杀尊。"[①]此处的"鼓吹妓女"技艺所掌是否就是演奏鼓吹不明确，因为东汉有音乐建制黄门鼓吹，许多乐妓虽隶属其下，但她们却是演奏相和歌等俗乐的乐人群体，而并非演奏鼓吹之人。[②]两晋南北朝时期演奏鼓吹的乐妓群体有明确记载，《邺中记》云：

> 石虎正会，置三十部鼓吹，三十步置一部，十二皆在平阁上，去地丈余。又有女鼓吹。
>
> 石虎从出行有女鼓吹尚书官属，皆著锦袴佩玉。[③]

显然，石虎正会、出行中的"女鼓吹"就是乐妓演奏鼓吹者。更准确地说，她们是演奏鼓吹的家妓。既然家妓可以演奏鼓吹，则军中营妓演奏鼓吹不无可能。

3. 市妓，是指执艺于繁华都市、市井坊间，以文人墨客、商贾厚富和普通市民为主要服务对象的官妓。与宫妓、家妓和营妓服务对象单一、固定不一样，市妓的服务对象具有复杂和不固定的特点。虽然看似松散无序，但实际上她们的执业行为以及收入所得均有国家制度层面的管理和规定。《战国策·东周策》曰："齐桓公宫中七市，女闾七百。"[④]管仲开设"女闾"的目的是对这些市妓征税以富国。褚人获《坚瓠续集》卷一云："管子治齐，置女闾三百，征其夜合之资，以资国用，此即教坊花粉钱之始也。"[⑤]"教坊花粉钱"自是隋唐教坊设置以后之事，但与管仲所征"夜合之资"性质相类。《魏书·西域传》载龟兹"俗性多淫，置女市收男子钱入官"。[⑥]既然说"收男子钱入官"，则所置"女市"当是官办国营性质。

4. 私妓，是相对于官妓而言的，指那些不隶乐籍，其行为和生存方式不受国家直接管理的乐妓。私妓与家妓并非等同，虽然家妓群体中亦可能有私妓身份

---

① 《后汉书》卷四二，第1432页。
② 王运熙：《乐府诗述论》（增补本），第228页。
③ ［东晋］陆翅：《邺中记》，《丛书集成初编》，长沙：商务印书馆，1937年第5页，第7页。
④ ［西汉］刘向辑录：《战国策》，上海：上海古籍出版社，1985年，第15页。
⑤ ［清］褚人获：《坚瓠续集》卷一，《续修四库全书》，子部第1261册，上海古籍出版社，2002。
⑥ 《魏书》卷一〇二，第2267页。

者，但主要是国家在籍的官妓，她们是没有人身自由的官贱民群体。私妓其身份既不是罪犯家属，亦不是女俘和女奴，她们是自由执艺的编户齐民。

（二）乐妓群体间的流动

由上文可知，乐妓群体可以从国家制度层面，分为官妓和私妓，官妓又分宫妓、家妓、营妓和市妓四类，因此可以从官妓体系内流动和官妓与良民（包括私妓）间流动两个层面探讨。

1. 官妓体系内的流动

这种流动方式，乐人执艺空间虽发生变化，但其国家在籍的贱民身份未变。

第一，宫廷乐人向官邸流动。宫廷不仅是乐人群体的最高聚集之地，也是国家将乐人群体播散于全国各地的集散中心。乐人从宫廷流向官邸具有国家制度的规定性和流动行为的主动性。上文所述家妓的配给和赏赐是乐人从宫廷流向官邸的主要方式，这种流动方式体现的是乐人执艺空间和服务对象的转换，也是宫妓到家妓乐人身份的转换。

第二，官邸乐人向宫廷流动。虽然官邸乐人很多为国家制度配给和赏赐所得，但这些宫廷乐人一旦进入官邸成为家妓，就成为官僚贵族和王侯将相们的“私人财产”，具有不可侵犯性。除非他们主动将其“出让”或“进献”，如《魏书·薛安都传》载：“（薛）真度有女妓数十人，每集宾客，辄命奏之，丝竹歌舞，不辍于前，尽声色之适。庶长子怀吉居丧过周，以父妓十余人并乐器献之，世宗纳焉。”[①]否则任何人（包括皇帝在内）要想得到他们的家妓，只有以请求和强行掠夺的方式。因此，官僚贵族因皇帝请求其家妓不成而命丧黄泉之事，时有发生。

《宋书·杜骥传》载：

> 废帝元徽中，为散骑常侍。幼文所莅贪横，家累千金，女伎数十人，丝竹昼夜不绝，与沈勃、孙超之居止接近，常相从，又并与阮佃夫厚善。佃夫死，废帝深疾之。帝微行夜出，辄在幼文门墙之间，听其管弦，积久转不能平，于是自率宿卫兵诛幼文、勃、超之等。[②]

---

① 《魏书》卷六一，第1357页。
② 《宋书》卷六五，第1722页。

《南齐书·到捻传》载：

捻资籍豪富，厚自奉养，宅宇山池，京师第一，妓妾姿艺，皆穷上品。才调流赡，善纳交游，庖厨丰腆，多致宾客。爱妓陈玉珠，明帝遣求，不与，逼夺之，捻颇怨望。帝令有司诬奏捻罪，付廷尉，将杀之。①

杜幼文历任刘宋骁骑将军、黄门侍郎、散骑常侍等官职，到捻历任萧齐奉车都尉、新安王北中郎行参军等官职，他们虽然都是国家官员，身居要职，但均因皇帝请求其妓不成，惨遭亡命之灾。可见，乐人从官邸流向宫廷具有被动性和“非法性”，也反映出家妓向宫妓身份的转化在魏晋南北朝时期是非常态行为。

第三，乐人在官邸间流动。虽然不同官邸所有者的官阶可能不同，但乐人在官邸间流动，其家妓的身份性质并无改变。这种乐人流动方式与乐人从官邸流向宫廷，在行为操作性层面具有类似性，要么主动“出让”（包括赠送和相互交换乐人），要么强行掠夺。

《南齐书·陆慧晓传》载：

建武初，除西中郎长史，行事、内史如故。俄征黄门郎，未拜，迁吏部郎。尚书令王晏选门生补内外要局，慧晓为用数人而止，晏恨之。送女妓一人，欲与申好，慧晓不纳。②

《北齐书·卢文伟传》载：

怀道弟宗道。……尝于晋阳置酒，宾游满坐。中书舍人马士达目其弹箜篌女妓云：“手甚纤素。”宗道即以此婢遗士达。士达固辞，宗道便命家人将解其腕，士达不得已而受之。③

① 《南齐书》卷三七，第647页。
② 《南齐书》卷四六，第806页。
③ ［唐］李百药：《北齐书》卷二二，北京：中华书局，1972年，第322页。

以上两例均为蓄妓者主动将家妓赠予其他官僚的情况。也有因请求、交换不成，强行掠夺的情况。

《晋书·石崇传》载：

> （石）崇有妓曰绿珠，美而艳，善吹笛。孙秀使人求之。崇时在金谷别馆，方登凉台，临清流，妇人侍侧。使者以告。崇尽出其婢妾数十人以示之，皆蕴兰麝，被罗縠，曰："在所择。"使者曰："君侯服御丽则丽矣，然本受命指索绿珠，不识孰是？"崇勃然曰："绿珠吾所爱，不可得也。"使者曰："君侯博古通今，察远照迩，愿加三思。"崇曰："不然。"使者出而又反，崇竟不许。秀怒，乃劝伦诛崇、建。崇、建亦潜知其计，乃与黄门郎潘岳阴劝淮南王允、齐王冏以图伦、秀。秀觉之，遂矫诏收崇及潘岳、欧阳建等。崇正宴于楼上，介士到门。崇谓绿珠曰："我今为尔得罪。"绿珠泣曰："当效死于官前。"因自投于楼下而死。崇曰："吾不过流徙交、广耳。"及车载诣东市，崇乃叹曰："奴辈利吾家财。"收者答曰："知财致害，何不早散之？"崇不能答。崇母兄妻子无少长皆被害，死者十五人，崇时年五十二。①

《南史·萧思话传》载：

> 时吉翰子在荆州，共惠开有旧，为设女乐。乐人有美者，惠开就求不得，又欲以四女妓易之，不许。惠开怒，收吉斩之，即纳其妓。②

这些贪声好色之徒，见他人家妓美艳者，无理请求索要，对方如若不应，则设法掠夺，甚至将其杀害，石崇和吉翰之子便是因此丧命。

由上可知，乐人由官邸流向宫廷和乐人在官邸间流动均颇有困难。蓄妓者视家妓为私有财产，对特别喜爱的家妓更是不惜牺牲性命去维护，这两种流动方式均不是官妓体系内流动的常态，只有乐人从宫廷流向官邸才是最主要的流动方式。

---

① 《晋书》卷三三，第1008页。
② 《南史》卷一八，第497页。

2. 官妓与良民（包括私妓）间的流动

这种乐人流动方式虽然表现为乐人在民间与宫廷、官府、府邸间的执艺空间转换，但其实质往往是乐人贱民身份与良民身份之间的转化。

第一，乐妓从宫廷流向民间。乐妓从宫廷流向民间有两种情形：一是国家因战乱，大量宫廷乐人流落民间。此时，乐妓的贱民身份未变，依然是官妓性质，只是她们暂时游离于国家制度管理之外，随时有可能被统治者搜寻而返回宫廷。这种情形历朝历代均有，改朝换代时尤甚。《隋书·裴蕴传》载：

> 初，高祖不好声技，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四儛之色，皆罢遣从民。至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。其六品已下，至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万余。帝大悦，迁民部侍郎。①

周、齐、梁、陈在尽遭灭国之灾后，其宫廷乐人多散落民间，但隋王朝统一南北之后，又将这些亡散于民间的乐人搜括于宫廷。显然，这些乐人从周、齐、梁、陈的宫廷流向民间时，她们的贱民身份并没有发生变化，依然是官妓性质，只是暂时游离于国家制度管理之外。二是国家大赦，免官妓为良民。这种流动方式不仅是乐人执艺空间的转换，而且是乐人身份本质的变化。

《晋书·武帝纪》载：

> （太康七年）十二月，遣侍御史巡遭水诸郡。出后宫才人、妓女以下二百七十人归于家。②

《太平御览》卷一四五引《晋武帝起居注》诏曰：

> 今出清商、掖庭及诸署才人、妓女、保林已下二百七十余人还家。③

① 《隋书》卷六七，第1574—1575页。
② 《晋书》卷三，第77页。
③ ［北宋］李昉等：《太平御览》卷一四五，《四部丛刊》本。

第二，良民从民间流向官府、府邸成为官妓。除上文所说的良民被买卖、抢夺成为家妓这种非法途径外，主要有两种情形：一是刑事犯罪人员眷属没籍为乐户。《魏书·刑罚志》云："孝昌已后，天下淆乱，法令不恒，或宽或猛。及尔朱擅权，轻重肆意，在官者，多以深酷为能。至迁邺，京畿群盗颇起。有司奏立严制：诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及脏不满五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户。"①二是国家诏选良家子女入宫成为宫妓。如《三国志》卷九《魏书·曹爽传》所载："（曹爽）私取先帝（明帝）才人七八人，及将吏、师工、鼓吹、良家子女三十三人，皆以为伎乐。诈作诏书，发才人五十七人送邺台，使先帝倢伃教习为伎。"②曹爽选良家子女三十人以为伎乐，就是使她们成为能够表演大曲等俗乐以供其声色娱乐的宫妓。

由上，魏晋南北朝时期俗乐群体的流动可以图示为：

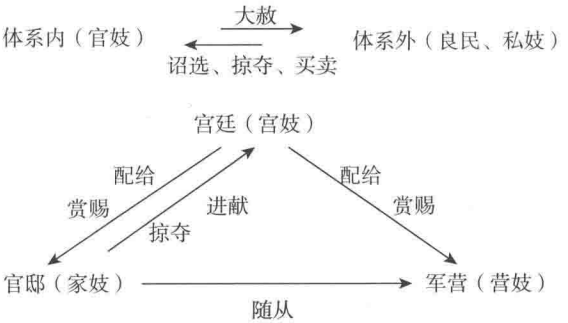


图2：魏晋南北朝时期俗乐群体流动图③

上图表明，宫廷是整个国家俗乐群体的汇集中心、教习中心和集散中心；宫

① 《魏书》卷一一一，第2888页。

② 《三国志》卷九，第284—285页。

③ 郭威《乐籍体系的"创承"与传播机制》（《音乐研究》2011年第5期，第66—80页）对唐以降乐籍体系内乐人在宫廷、地方、官邸之间的流动以及乐籍体系内外乐人的流动有深入研究，本文对魏晋南北朝时期官妓群体在宫廷、官邸、军营间的流动以及官妓与良民、私妓间的流动的探讨受其启发。不同的是，该时期不论是官妓体系内流动，还是官妓与良民、私妓间的流动尚未形成国家制度层面的体系化。另，本图例有三点需说明。第一，图上部表示官妓与良民、私妓间的流动，图下部表示官妓体系内部的流动。第二，官妓根据服务对象的性质可以分为两大类：一是服务对象单一，固定的宫妓、家妓和营妓；二是服务对象复杂，不固定的市妓。市妓既然是在官办妓院里执艺，其来源当然由国家"配给"，这就意味着乐人从宫廷向市井坊间的流动。虽然从实际情况看，市妓与家妓和营妓之间存在流动的可能性，但目前尚未发现相关文献佐证。即便她们之间存在流动，这种流动也是非常态的。因此，本文未将市妓纳入官妓体系内流动图中，这也是为了明晰乐人流动关系。第三，既然军官打仗可以将自己的家妓带入军营，则同样亦可能存在将营妓带入官邸，这也意味着乐人从军营到官邸的流动。至于营妓是否会流动至宫廷，无文献佐证，不便揣测。

廷对官邸、军营以及市井乐妓的输送与配给是以国家制度为保障、行政手段为杠杆的垂直调控行为；这种乐人流动方式体现的是制度化的音乐传播方式，与人口迁徙、战争动乱等自然音乐传播方式所具有的偶然性、随意性、传播效果不确定性不同，制度化的音乐传播方式具有固定性、调控性、辐射远、传播广、音乐信息衰减少、有传必达等特点，正是基于这些特点，才促使了魏晋俗乐大曲在社会各层面的广泛传播。①

综上可知，魏晋俗乐大曲的承载主体是以女性乐人（乐妓）为主的贱民乐人群体，她们广泛存在于宫廷、官邸、军营、市井等各个社会层面，并存在不同方式、不同程度的流动。乐人的流动意味着音乐的流动、音声技艺的流动和音乐思维方式的流动，也意味着音乐的传播和传承。因此，我们探讨乐人的流动，并非仅仅为了揭示其执艺空间、服务对象、身份性质的变化，更主要的是揭示乐人的流动将魏晋俗乐大曲的形式、音乐技艺和音乐思维在社会各层面广泛地传播和传承。这些因素相对于具体的乐曲而言，虽然是无形的非物质形式存在，但它们对于魏晋俗乐大曲的传承和新音乐形式的再创造更具本质作用。

以往我们对音乐传播的理解，更多关注乐曲的传播，也就是乐谱的流传和乐曲的表演。以魏晋俗乐大曲为例，《宋书·乐志》所载十五首大曲在经过南北朝之后既没有乐谱传世，又不见表演记载，人们便认为魏晋俗乐大曲从此失传了。其实情况并非如此，乐曲的失传并不意味着乐曲蕴含的音乐文化信息失传。魏晋俗乐大曲虽然在南北朝以后不再被表演，但魏晋俗乐大曲的结构体制和表现形式、音乐技艺和音乐思维却通过乐人的流动被传播和传承下来。这是我们全面考察魏

① 文中的“国家制度”与“制度化的音乐传播方式”主要是指国家在乐人管理，如配给与赏赐方面显示出的国家行为与政策规定性，与唐以降的国家音乐制度，即成熟的乐籍制度系统与音乐机构在全国范围内的体系化配置是有区别的（详参项阳《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期，第6—14页；郭威《乐籍体系的“创承”与传播机制》《音乐研究》2011年第5期，第66—80页）。因为，第一，魏晋南北朝时期，南北割据，没有统一的政权，音乐机构在全国范围内从宫廷到地方的体系化配置尚未形成。第二，乐籍制度肇始于北魏，而此时尚处于初创与发展时期，“轮值轮训制”（详见项阳《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，第11—20页）这种对乐籍体系内乐人的流动、音乐技艺的教习与音乐的传播具有决定意义的制度规定性尚未形成。因此，就魏晋南北朝时期而言，以宫廷为中心的乐人流动具有制度音乐传播的性质，但在不同等级的政权机构，如各级地方官府以及府邸间的乐人流动并没有制度上规定性与保障，从整体看，尚不具有合法性、体系性与有序性，这是乐人从官邸向宫廷流动以及乐人在官邸间流动出现抢夺等违法行为的原因所在，也是魏晋南北朝时期与隋唐以降，乐人流动与音乐传播方面的主要区别之一。当然，从发展层面看，乐人流动与音乐传播出现的诸多不合法、不畅通，必然会影响国家音乐政策的实施与礼俗用乐的需求。因此，隋唐以降，国家才从政策法规层面对礼乐制度、乐籍制度与音乐机构进行设计与规范，最终促进了国家音乐制度的体系化发展。

晋南北朝时期乐妓群体的原因所在，也是我们研究魏晋俗乐大曲承载群体的意义。

第七节　魏晋俗乐大曲在南北朝的流传

永嘉之乱，中原文化备受摧残，“乐器工衣”亡散严重。晋迁江左，衣冠南渡，汉魏旧乐渐趋衰废，南朝艳曲、北朝胡音等新声俗乐因受统治阶层的提倡和爱好，渐而成为社会主流音乐形式。《晋书·乐志》曰：“永嘉之乱，伶官既减，曲台宣榭，咸变洿莱。虽复《象舞》歌工，自胡归晋，至于孤竹之管，云和之瑟，空桑之琴，泗滨之磬，其能备者，百不一焉。”①魏晋俗乐大曲作为一种综合性、艺术性极高的音乐形式，形成于曹魏，盛行于西晋，虽然在南朝艳曲、北朝胡音流行的影响下不被世人所好，但依然有所传承。

一、魏晋俗乐大曲在南朝的流传

永嘉之乱以后，汉魏旧乐分散，魏晋俗乐大曲主要通过两种途径进入南方：一是向南逃亡或随王室东迁的西晋宫廷乐人将魏晋俗乐大曲传播至南方。

> 晋氏之乱也，乐人悉没戎虏，及胡亡，邺下乐人，颇有来者。谢尚时为尚书仆射，因之以具钟磬。太元中破苻坚，又获乐工杨蜀等，闲练旧乐，于是四箱金石始备焉。②

一是刘宋武帝平关中时，把分散于凉州、关中的那些魏晋俗乐大曲带入南方。

> 清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲。乐器形制，并歌章古调，与魏三祖所作者，皆备于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。③
>
> 慕容垂破慕容永于长子，尽获苻氏旧乐，垂息为魏所败，其钟律令李佛

① 《晋书》卷二二，第677页。
② 《宋书》卷一九，第540页。
③ 《通典》卷一四六，第3716页。

等，将太乐细伎，奔慕容德于邺。德迁都广固，子超嗣立。其母先没姚兴，超以太乐伎一百二十人诣兴赎母。及宋武帝入关，悉收南渡。①

魏晋俗乐大曲传至东晋宫廷，《晋书·乐志》有载："吴歌杂曲并出江南，东晋以来，稍有增广。……凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦。又有因丝竹金石，造歌以被之，魏世三调歌辞之类是也。"②其具体曲目和在东晋宫中表演的情况记载阙如，不可详知。③但宋武帝平关中所获的魏晋俗乐大曲作为宫廷宴飨娱乐的重要组成部分，文献记载却较多。《宋书·乐志》载录了当时在宫廷表演的十五首大曲，这十五首大曲是"荀勖撰旧词施用者"，均是魏三祖辞和古辞，它们在《荀氏录》中已有辑录，④是由魏晋俗乐大曲传承而来。此外，两部辑录当时宫廷宴飨音乐的歌诗集——王僧虔《元嘉正声技录》和张永《大明三年宴乐技录》也载录了这些大曲，与《宋书·乐志》和《荀氏录》不同的是，它们没有另立大曲一目，而是将这些大曲归为瑟调曲目下。《乐府诗集》曰：

又诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。又大曲十五曲，沈约并列于瑟调。今依张永《元嘉正声技录》分于诸调，又别叙大曲于其后。唯《满歌行》一曲，诸调不载，故附见于大曲之下。其曲调先后，亦准《技录》为次云。⑤

① 《隋书》卷一五，第350页。

② 《晋书》卷二三，第716—717页。

③ 据喻意志《〈歌录〉考》（《天津音乐学院学报》2004年第2期）一文考证，《隋书·经籍志》、《旧唐书·经籍志》与《新唐书·艺文志》所载《歌录》是一部集歌辞与乐曲解题为一体的乐府音乐典籍，成书于公元270年［西晋］至475年（宋）之间，按此则《歌录》与王僧虔《大明三年宴乐技录》、张永《元嘉正声技录》性质类似，所载魏晋俗乐大曲等清商旧乐为东晋宫廷所表演亦有可能。

④ 《隋书·经籍志》载录："《魏宴乐歌辞》七卷，《晋歌章》十卷；又《晋歌诗》十八卷，《晋宴乐歌辞》十卷，荀勖撰"，按《晋歌章》和《晋歌诗》所录为雅乐歌诗，《魏宴乐歌辞》和《晋宴乐歌辞》所录为宴飨俗乐歌诗，则王《技录》和《古今乐录》所引《荀氏录》当指《魏宴乐歌辞》和《晋宴乐歌辞》。通过王《技录》所引《荀氏录》可知，《荀氏录》所载瑟调曲中并不包含十五首大曲，而《宋书·乐志》载录清商三调歌诗和大曲时前有小序曰："荀勖撰旧词施用者"，可知沈约在辑录三调歌诗和大曲时依据了《荀氏录》体例，由此可推断，《荀氏录》与《宋书·乐志》一样，是将大曲与清商三调歌诗分开辑录的。

⑤ 《乐府诗集》卷二六，第377页。

这些大曲被归为瑟调，在王僧虔《技录》里有具体的体现，《古今乐录》曰：

王僧虔《技录》，瑟调曲有《善哉行》《陇西行》《折杨柳行》《西门行》《东门行》《东西门行》《却东西门行》《顺东西门行》《饮马行》《上留田行》《新成安乐宫行》《妇病行》《孤子生行》《放歌行》《大墙上蒿行》《野田黄爵行》《钓竿行》《临高台行》《长安城西行》《武舍之中行》《雁门太守行》《艳歌何尝行》《艳歌福钟行》《艳歌双鸿行》《煌煌京洛行》《帝王所居行》《门有车马客行》《墙上难用趋行》《日重光行》《蜀道难行》《棹歌行》《有所思行》《蒲坂行》《采梨橘行》《白杨行》《胡无人行》《青龙行》《公无渡河行》。①

可见刘宋初期，魏晋俗乐大曲依然传承有序。宋大明以后，发源于南方的新声俗乐——吴声、西曲的广泛流行使汉魏旧乐呈衰落凋敝之势，魏晋俗乐大曲失去生命力，不再为上层统治阶层所好。《南齐书·萧惠基传》曰："自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声鲜有好者。惠基解音律，尤好魏三祖曲及《相和歌》，每奏，辄赏悦不能已。"②至刘宋末年，汉魏旧乐已是亡者将半，如王僧虔所云："又今之《清商》，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀，京、洛相高，江左弥重。谅以金县干戚，事绝于斯。而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半。"③

魏晋十五首大曲在南朝或流传或遗失，王僧虔《技录》和智匠《古今乐录》有记载，其在每一首大曲前的小序中均有"今不歌""今不传"的说明，但《乐府诗集》在引用《伎录》和《古今乐录》时不像今人有标点分句，因此，必须弄清楚"今不歌""今不传"为王《伎录》所说，还是《古今乐录》所说，这直接关系到这些大曲在南朝的传承情况。喻意志认为：

其一，凡《古今乐录》言"王僧虔《技录》云：某曲，今不歌（或今不传）"者，则其"今不歌（或今不传）"皆是王僧虔语。

其二，凡《古今乐录》言"王僧虔《技录》有某曲，今不歌"（或今不

① 《乐府诗集》卷三六，第534—535页。
② 《南齐书》卷四六，第811页。
③ 《宋书》卷一九，第553页。

传）者，则其“今不歌”（或今不传）皆是智匠语。

其三，凡《古今乐录》言“王僧虔《技录》云：某曲歌某篇。今不传”（或今不歌）者，则其“今不传”（或今不歌）均系智匠语。①

今依喻意志的观点将十五首大曲在南朝的传承情况列表如下：

表9：《宋书·乐志》十五首大曲在南朝传承情况表

大曲名	《宋书·乐志》	王僧虔《大明三年宴乐技录》	陈智匠《古今乐录》	备注
《东门行·东门》	√	√	今不歌	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》云：“《东门行》歌古东门一篇，今不歌。”
《折杨柳行·西山》	√	√	今不歌	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》云：“《折杨柳行》歌，文帝‘西山’、古‘默默’二篇，今不歌。”
《艳歌罗敷行·罗敷》	√	√	今不歌	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》云：“《艳歌双鸿行》，荀录所载，《双鸿》一篇；《艳歌福钟行》，荀录所载，《福钟》一篇，今皆不传。《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇，荀录所载。《罗敷》一篇，相和中歌之，今不歌。”
《西门行·西门》	√	√	今不传	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》：“《西门行》歌古西门一篇，今不传。”
《折扬柳行·默默》	√	√	今不歌	同《西上》
《煌煌京洛行·园桃》	√	√	√	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》云：“《煌煌京洛行》，歌文帝园桃一篇。”

① 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，第198—199页。

（续表）

大曲名	《宋书·乐志》	王僧虔《大明三年宴乐技录》	陈智匠《古今乐录》	备注
《艳歌何尝行·白鹄》	√	√	√	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》云："《艳歌何尝行》，歌文帝《何尝》《古白鹄》二篇。"
《步出夏门行·碣石》	√	√	√	王僧虔《技录》云：《陇西行》歌武帝'碣石'、文帝'夏门'二篇。 《古今乐录》没有具体记载这两首大曲在陈朝的传承情况。
《艳歌何尝行·何尝》	√	√	√	同《白鹄》
《野田黄雀行·置酒》	√	√	今不歌	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》有《野田黄雀行》，今不歌。
《满歌行·为乐》	√	√	√	《乐府诗集》曰：又大曲十五曲，沈约并列于瑟调。今依张永《元嘉正声技录》分于诸调，又别叙大曲于其后。唯《满歌行》一曲，诸调不载，故附见于大曲之下。其曲调先后，亦准《技录》为次云。
《步出夏门行·夏门》	√	√	√	同《碣石》
《棹歌行·王者布大化》	√	√	今不歌	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》云："《棹歌行》歌明帝'王者布大化'一篇，或云左延年作，今不歌。"
《雁门太守行·洛阳令》	√	√	√	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》云："《雁门太守行》歌古洛阳令一篇。"
白头吟（行）	√	√	√	《古今乐录》曰：王僧虔《技录》曰："《白头吟（行）》歌古'皑如山上雪'篇。"

上表有两点需要说明：

第一，《艳歌罗敷行·罗敷》一曲备注中“《罗敷》一篇，相和中歌之，今不歌”，若按喻上述之观点，则为王僧虔《技录》语，其实不然，此言当为《古今乐录》语。《古今乐录》曰：

> 王僧虔《技录》，瑟调曲有《善哉行》、……《荀氏录》所载十五曲，传者九曲。武帝“朝日”“自惜”“古公”，文帝“朝游”“上山”，明帝“赫赫”“我徂”，古辞“来日”，并《善哉》，古辞《罗敷艳歌行》是也，其六曲今不传。①

喻意志认为：“‘瑟调曲’小序中有关《荀氏录》的内容出自王僧虔《大明三年宴乐技录》，而非《古今乐录》。”②这意味着《罗敷艳歌行》在王僧虔所处的时代依然传承，那么他自己当然不可能说“今不歌”。至于王《技录》之所以没有将《罗敷艳歌行》列入瑟调曲，是因为他把它放在相和歌目下了，所以《古今乐录》才会说“相和歌中歌之，今不歌”。

第二，十五首大曲中明确说明“今不歌”“今不传”的有七首，余下如《煌煌京洛行》等八首大曲并未说明其传或不传，按《古今乐录》既然对不传或不歌的大曲均明确说明，则未说明的八首大曲可能在陈时还依然传承。

由此可知，魏晋十五首大曲，历经南朝宋、齐、梁至陈时，传者仅有《煌煌京洛行·园桃》《艳歌何尝行·白鹄》等八首，无怪乎王僧虔说“情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半”，魏晋俗乐大曲在南朝渐趋衰微凋敝之势于此可见一斑。

二、魏晋俗乐大曲在北朝的流传

永嘉之乱以后，汉魏旧乐亦流入北方，《魏书·乐志》记载了汉魏旧乐在北方各政权间辗转相承的情况：

---

① 《乐府诗集》卷三六，第534—535页。
② 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，第197页。

永嘉已下，海内分崩，伶官乐器，皆为刘聪、石勒所获，慕容儁平冉闵，遂克之。王猛平邺，入于关右。苻坚既败，长安纷扰，慕容永之东也，礼乐器用多归长子，及垂平永，并入中山。自始祖内和魏晋，二代更致音伎；穆帝为代王，愍帝又进以乐物；金石之器虽有未周，而弦管具矣。逮太祖定中山，获其乐县，既初拨乱，未遑创改，因时所行而用之。世历分崩，颇有遗失。①

这些汉魏旧乐不仅仅指雅乐，也包括清商三调歌诗、魏晋俗乐大曲等宴飨俗乐。前文引《通典》曰："清商乐，……苻永固平张氏，于凉州得之。因宋武帝平关中，因而入南。"②亦可知魏晋俗乐大曲曾经流入北方诸地。晋迁江左之后，我国北方进入五胡乱华时期，战争频仍，汉魏旧乐流失严重，至魏太武帝统一黄河流域，才结束了西晋末年以来北方地区割据混乱的局面，残存的汉魏旧乐也因此得以集中保存于北魏宫廷。《魏书·乐志》云：

初高祖（孝文帝）讨淮、汉，世宗（宣武帝）定寿春，收其声伎，江左所传中原旧曲，《明君》《圣主》《公莫》《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓之清商。③

（天兴元年）正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。④

翟景运认为，"这里'燕'乃指慕容鲜卑部，'赵'指匈奴刘氏和羯族石氏，'秦'指氐族苻氏和羌族姚氏，'吴'则指东晋"。⑤这表明魏晋俗乐大曲等中原音乐虽历经战乱，但在北魏宫廷依然传承。更能明确说明清商三调歌诗包括魏晋俗乐大曲在北魏宫廷传承情况的是陈仲儒上书朝廷探讨三调之事。

先是，有陈仲儒者自江南归国，颇闲乐事，请依京房，立准以调八音。神

① 《魏书》卷一〇九，第2827页。
② 《通典》卷一四六，第3716页。
③ 《魏书》卷一〇九，第2843页。
④ 《魏书》卷一〇九，第2828页。
⑤ 翟景运：《略论北魏前期音乐及其影响》，《乐府学》（第四辑），北京：学苑出版社，2009年，第28页。

龟二年夏，有司问状。……但仲儒在江左之日，颇授琴，……又依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以宫为主。五调各以一声为主，然后错采众声以文饰之，方如锦绣。①

北魏神龟二年（519年）正值南朝梁初武帝年间，其时魏晋俗乐大曲等清商旧乐虽逐渐式微，但依然在宫廷传唱。陈仲儒从江南归国，又精通清商三调，所以肯定会熟悉魏晋俗乐大曲等清商旧乐。他既然在北魏上书探讨三调之事，则可以推断魏晋俗乐大曲等清商旧乐已流传到北魏。正因为北魏保存了魏晋俗乐大曲、三调歌诗等汉魏旧乐，所以雅好旧乐的王僧虔才会与王俭上书萧齐朝廷，请正声乐，建议遣乐官使通北魏，以得其国之遗乐，补中夏之阙，其曰：

古语云“中国失礼，问之四夷”。计乐亦如。苻坚败后，东晋始备金石乐，故知不可全诬也。北国或有遗乐，诚未可便以补中夏之阙，且得知其存亡，亦一理也。②

但北魏毕竟是鲜卑族入主中原，其本民族音乐受统治阶层提倡实属必然，《魏书·乐志》曰：“凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。”③对于汉魏旧乐，北魏朝廷不甚重视，《隋书·音乐志》载北齐祖珽上书云：“魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗。至道武帝皇始元年，破慕容宝于中山，获晋乐器，不知采用，皆委弃之。”④《魏书·乐志》说太武帝拓跋焘“破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲。工伎相传，间有施用”，⑤“破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服”，亦仅仅是“择而存之”。⑥

① 《魏书》卷一〇九，第2833—2836页。
② 《南齐书》卷三三，第595页。
③ 《魏书》卷一〇九，第2828页。
④ 《隋书》卷一四，第313页。
⑤ 《魏书》卷一〇九，第2841页。
⑥ 《魏书》卷一〇九，第2828页。

至北齐，魏晋俗乐大曲虽依然亦有传承，但胡音更是兴盛，风靡宫廷内外、朝野上下。《隋书·音乐志》叙述北齐音乐云：

> 杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好，至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已，于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。①

北周时，魏晋俗乐大曲虽无明确记载，但《隋书》载周太祖曾于“恭帝元年，平荆州，大获梁氏乐器，以属有司”。②由此可以推断，梁朝所传魏晋俗乐大曲亦有可能因此而流入北周。但即便如此，魏晋俗乐大曲等清商旧乐也已很少被人传唱，所传之清乐可能更多是吴歌、西曲等清商新声，因为《通典》所载清乐诸曲已不见十五首大曲之名。

> 清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲。乐器形制，并歌章古调，与魏三祖所作者，皆备于史籍。……先遭梁、陈亡乱，而所存盖鲜。隋室以来，日益沦缺。大唐武太后之时，犹六十三曲。今其辞存者有：白雪、公莫、巴渝、明君、明之君、铎舞、白鸠、白纻、子夜、吴声四时歌、前溪、阿子欢闻、团扇、懊憹、长史变、督护、读曲、乌夜啼、石城、莫愁、襄阳、栖乌夜飞、估客、杨叛、雅歌、骁壶、常林欢、三洲采桑、春江花月夜、玉树后庭花、堂堂、泛龙舟共三十二曲。明之君、雅歌各二首，四时歌四首，合三十七曲。其吴声四时歌、杂歌、春江花月夜并未详所起，余具前歌舞杂曲之篇。又七曲有声无辞：上林、凤雏、平调、清调、瑟调、平折、命啸，通前为四十四曲存焉。③

综上可知，魏晋俗乐大曲虽然在南北朝时期一直有所传承，但自东晋至南朝

① 《隋书》卷一四，第331页。
② 《隋书》卷一四，第331页。
③ 《通典》卷一四六，第3716—3717页。

刘宋而下，北朝自北魏以降，已呈衰落之势。结合本章第五节我们对魏晋俗乐大曲承载机构的梳理可知，魏晋俗乐大曲在南北朝时期不被世人所好，原因大致有三：第一，战乱频繁，朝代更迭；第二，南方新兴的吴歌、西曲和北方的胡音受统治阶层提倡、爱好而逐渐广泛流行；第三，魏晋俗乐大曲因进入太乐系统以后逐渐雅化而失去鲜活的生命力。正是这三方面原因导致魏晋俗乐大曲逐渐走向衰落，淡出人们的视野。当然，这是以《宋书·乐志》中十五首大曲为考察对象而言的，实际上，这十五首大曲并非是魏晋南北朝时期俗乐大曲的全部，它们只是进入了国家宫廷，以“结集”的形式、以主流的形态存在于国家官方层面，在宫廷之外，尚有更多俗乐大曲以潜流的方式传承和传播。

小　结

本章从本体到整体、微观到宏观等多个层面对魏晋俗乐大曲的相关问题进行了全面深入的探讨，得出以下六点认识：

其一，以西周六代乐舞为典范的礼乐大曲虽然在秦汉以降仅存《韶》《武》两乐舞，但在礼乐制度保障下，在“因先王之乐”和“王者功成作乐”传统的维系中，其形式在秦汉至魏晋南北朝时期一直传承有序。礼乐大曲“国乐”的性质决定了其无论是在国家制度层面，还是在意识形态层面，均不可或缺。

其二，魏晋俗乐大曲“艳”“曲”“趋（或乱）”结构术语的形成，三部性音乐结构体制的形成，表明它比上古时期大型乐舞以及两周礼乐大曲更具规范性和程式性，这种规范性和程式性蕴含的音乐结构思维对唐宋俗乐大曲的形成具有重要意义。

其三，魏晋俗乐大曲由西周礼乐大曲在春秋以降不断与世俗音乐融合发展形成。金石乐悬，礼俗兼用，为礼乐大曲与世俗音乐的融合提供了可能，对魏晋俗乐大曲的形成具有非常重要的促进作用。魏晋俗乐大曲的形成，意味着大曲自西周以来在“为用”的功能层面经历了从礼到俗的拓展。

其四，魏晋俗乐大曲的承载机构在魏晋南北朝时期变化频繁，魏晋时期主要由内廷音乐机构清商署职掌，南北朝时期存在外廷太乐署独立职掌和太乐署

与内廷音乐机构及其乐官共同职掌两种情形。魏晋俗乐大曲从内廷俗乐音乐机构进入外廷礼乐机构太乐署以后逐渐雅化，被世人称为“正声”“雅乐正声”和“华夏正声”。

其五，魏晋俗乐大曲由管理者、创作者和表演者三个群体共同承载，其中，专业乐人群体是其承载主体，魏晋俗乐大曲的创作和表演主要由他们完成。根据国家制度与执艺空间，乐妓可以分为宫妓、家妓、营妓、市妓、私妓等群体，她们之间存在着广泛的流动，正是这种基于国家制度下的乐人流动机制促进了魏晋俗乐大曲在社会各层面的传播。

其六，魏晋俗乐大曲形成于曹魏，流行于西晋，其后在南北朝时期随着吴歌、西曲以及胡乐的流行逐渐衰落。魏晋俗乐大曲的具体曲目虽然不再流传，但其本身蕴含的音乐结构形式、音乐技艺和音乐思维却通过乐人的流动被传播和传承。

第四章　东西交融、兼容并蓄：礼、俗大曲之交响

从礼乐制度层面看，大曲自西周以降一直以礼、俗两种形态贯穿发展，只是不同历史时期彰显的大曲类型有别。周公制礼作乐不仅确立了以六代乐舞为代表形式和典型形态的礼乐大曲体制，而且在礼乐制度的保障下成就了礼乐大曲在西周时期的辉煌。汉魏南北朝时期，中国礼乐制度进入转型期，礼乐大曲作为“国之大事”用乐，在“王者功成作乐”理念下依然延续。同时，在礼乐大曲与世俗礼乐及新声俗乐交融中产生，被乐人重新加工规范的俗乐大曲开始彰显，成为社会音乐的主流形态。至大唐盛世，中国礼乐制度进入成熟时期，国家对礼乐大曲进行了规范和整合，《唐六典》中“雅乐大曲”称谓的提出，不仅是对西周以降礼乐大曲合法性存在的确认，而且意味着礼乐大曲在唐代的再次彰显。与此同时，专业乐人群体在大曲结构思维的引领下将积淀已久的汉魏旧乐与西域音乐融合，创制出具有散序、中序、入破结构形态的俗乐大曲，如此，形成了礼乐大曲与俗乐大曲交相辉映的局面。

第一节　从唐代的礼乐制度看礼乐大曲的彰显

郑樵《通志·乐略》曰：“礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举。”[①]礼与乐之间互为依存、相辅相成的关系，决定了礼乐制度对于礼乐大曲发展的重要意义，因此，我们有必要从唐代礼乐制度的文化背景去探讨礼乐大曲的相关问题。

---

① 《通志二十略·乐略第一》，第883页。

一、唐代成熟的礼乐制度

李唐王朝虽以武功夺天下，但却非常重视文治。唐太宗曰："朕虽以武功兴，终以文德绥海内。"[①]因此，唐王朝历代帝王、朝臣均非常重视制礼作乐，希望通过完备的礼乐制度实现仁治天下、万民亲和之局面。譬如，贞观四年（630年），唐太宗谓诸臣曰："宜令州县教导，齐之以礼典。"[②]贞观十一年（637年），唐太宗颁行唐礼及郊庙新乐诏曰："乐由内作，礼自外成。可以安上治民，可以移风易俗，揖让而天下治者，其惟礼乐乎！固以同节同和，无声无体，非饰玉帛之容，岂崇钟鼓之奏。日来月往，朴散淳离，淫慝以兴，流湎忘本。……朕虽德谢前王，而情深好古，伤大道之既隐，惧斯文之将坠，故广命贤才，旁求遗逸，探六经之奥旨，采三代之英华。古典之废于今者，咸择善而修复；郑声之乱于雅者，并随违而矫正。莫不本乎人心，稽之物理，正情性而节事宜，穷高深而归简易。用之邦国，彝伦以之修叙；施之律吕，金石于是克谐。今修撰既毕，可颁行天下，俾富教之方，有符先圣人伦之化，贻阙后昆。"[③]据《通典》卷四一《礼一》记载，唐代有孔颖达、褚亮、虞世南、陆德明、令狐德棻、朱子奢、颜师古等数十位朝臣、文士参与修订礼制。[④]正是由于王侯将相、文士名贤们寄希望于礼乐制度发挥移风易俗、安邦定国之用，唐王朝才多次修订礼典，创制礼乐，如此，促进了唐代礼乐制度发展的成熟。

唐代礼乐制度从最初沿袭隋礼至《大唐开元礼》问世，其间经历了贞观礼、显庆礼、开元礼三次大规模修订。《新唐书·礼乐志》《通典·礼典》和《旧唐书·礼仪志》对此均有记载，以《旧唐书》记载为详，其曰：

> 神尧受禅，未遑制作，郊庙宴享，悉用隋代旧仪。太宗皇帝践祚之初，悉兴文教，乃诏中书令房玄龄、秘书监魏征等礼官学士，修改旧礼，定著《吉礼》六十一篇，《宾礼》四篇，《军礼》二十篇，《嘉礼》四十二篇，《凶礼》六篇，《国恤》五篇，总一百三十八篇，分为一百卷。

---

① ［北宋］欧阳修，宋祁：《新唐书》卷二一，北京：中华书局，1975年，第467页。
② ［唐］吴兢：《贞观政要》，上海：上海古籍出版社，1978年，第225页。
③ ［北宋］宋敏求：《唐大诏令集》，上海：学林出版社，1992年，第420页。
④ 《通典》卷四一，第1123页。

……

高宗初，议者以《贞观礼》节文未尽，又诏太尉长孙无忌、中书令杜正伦李义府、中书侍郎李友益、黄门侍郎刘祥道许圉师、太子宾客许敬宗、太常少卿韦琨、太学博士史道玄、符玺郎孔志约、太常博士萧楚才孙自觉贺纪等重加缉定，勒成一百三十卷。至显庆三年奏上之，增损旧礼，并与令式参会改定，高宗自为之序。时许敬宗、李义府用事，其所损益，多涉希旨，行用已后，学者纷议，以为不及贞观。上元三年三月，下诏令依贞观年礼为定。仪凤二年，又诏显庆新修礼多有事不师古，其五礼并依周礼行事。自是礼司益无凭准，每有大事，皆参会古今礼文，临时撰定。然贞观、显庆二《礼》，皆行用不废。

……

开元十年，诏国子司业韦縚为礼仪使，专掌五礼。十四年，通事舍人王嵒上疏，请改撰《礼记》，削去旧文，而以今事编之。诏付集贤院学士详议。右丞相张说奏曰："《礼记》汉朝所编，遂为历代不刊之典。今去圣久远，恐难改易。今之五礼仪注，贞观、显庆两度所修，前后颇有不同，其中或未折衷。望与学士等更讨论古今，删改行用。"制从之。初令学士右散骑常侍徐坚及左拾遗李锐、太常博士施敬本等检撰，历年不就。说卒后，萧嵩代为集贤院学士，始奏起居舍人王仲丘撰成一百五十卷，名曰《大唐开元礼》。二十年九月，颁所司行用焉。①

由上可知，除高祖时期"国初草昧，未暇详定"外，太宗、高宗、武后、玄宗均对创建礼乐制度非常重视。其中，唐玄宗开元年间（713—741年）所修《大唐开元礼》集前代礼典之大成，其对五礼仪式用乐之名目、器物之陈设、仪仗之排列、舆服之形制、祈祝之文辞载之靡细。故杜佑在《通典》中叹曰："于戏！百代之损益，三变而著明。酌乎文质，悬诸日月，可为盛矣。"②宋人欧阳修在《新唐书·礼乐志》中赞曰："唐之五礼之文始备，而后世用之，虽时小有损益，不能过也。"③如此盛赞之词，正表明唐代礼乐制度之完备，礼乐发展之兴盛。

① 《旧唐书》卷二一，第816—819页。
② 《通典》卷四一，第1122页。
③ 《新唐书》卷一一，第309页。

从整个中国礼乐制度发展看，唐代礼乐制度有更重要的意义。项阳认为，中国礼乐制度实际上是以《周礼》为本、依“五礼”的演化脉络，中国礼乐制度发展从整体上可分为四个阶段，即“两周为礼乐制度确立期，汉魏、南北朝为礼乐制度的演化期，隋唐为礼乐制度的定型期，宋元以降直至清代为礼乐制度的延续发展，随着封建社会解体直至消亡期”。[①]所谓“隋唐为礼乐制度的定型期”，表明中国礼乐制度在李唐王朝进入了重新整合和规范的样态。从“乐”层面看，重新整合和规范意味着国家在发扬西周以降礼乐大曲传统的同时，不断吸收、借鉴俗乐大曲的元素创制出新的礼乐大曲形态，这是唐代礼乐制度在整个中国礼乐制度发展中的重要意义。终唐之世，从“十二和乐”、鼓吹乐等礼乐的创制、实施，到《大唐开元礼》等礼典著述的编修结集，大唐礼乐焕然大备、蔚为大观！正是唐代成熟的礼乐制度，丰富的礼乐文化，促进了唐代礼乐大曲的彰显。

二、唐代礼乐大曲的彰显

礼乐大曲是指在祭祀、朝会等国家礼制仪式场合为用，依附于礼制仪式而存在的大型歌舞形态。礼乐制度成熟，则礼乐大曲彰显。由前文可知，虽然西周至魏晋南北朝时期，历代均有礼乐大曲的创制和表演实践，但文献史籍中并没有出现“礼乐大曲（雅乐大曲）”之称谓，作为礼乐大曲最为重要者“雅乐大曲”一词始见于《唐六典》，其曰：

> 凡大乐、鼓吹教乐则监试，为之课限。注曰：大乐署掌教：雅乐：大曲，三十日成；小曲，二十日。清乐：大曲，六十日；文曲，三十日；小曲，十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌：大曲，各三十日；次曲，各二十日；小曲，各十日。[②]

---

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，第11页。

② 《唐六典》卷一四，第399页。该段文献“注曰”部分中华书局点校版原文为：“大乐署掌教：雅乐大曲，三十日成；小曲，二十日。清乐大曲，六十日；文曲，三十日；小曲，十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌大曲，各三十日；次曲，各二十日，小曲，各十日。”文中引文为笔者点校，其目的是从分类层面强调雅乐、清乐、燕乐等均有大曲、小曲形式。

《唐六典》是张九龄等人奉唐玄宗意旨御撰的官修政书，该书编纂始于开元十年（722年），历经张说、萧嵩、张九龄、李林甫四位主持官员，于开元二十七年（739年）完成。[①]成书后又经玄宗御览，方刊布成帙，颁于天下。可见，《唐六典》所载诸事的权威性和可信性不容置疑，雅乐有大曲形态当非戏言。再者，唐玄宗本人善晓音律，设教坊，置梨园，音乐建制之事弥不熟悉，于太乐署所掌之乐亦当了解，“雅乐大曲”既然为玄宗本人所认可，进入了国家典章制度，则说明“雅乐大曲”存在之事实。如此，我们要追问：为什么此称谓会在唐代出现？绪论部分在探讨“大曲之名出现的历史原因”时曾指出：《唐六典》公然出现“雅乐大曲”的称谓，一方面是由于西周以来的礼乐大曲传统经唐代礼乐制度的规范而再次彰显，“曲”的观念在唐代真正为社会各阶层人士所接受而被广泛使用；另一方面则是礼乐大曲与当时兴盛的俗乐大曲有了广泛的交融，借鉴了许多俗乐大曲的音乐发展手法，逐渐具有俗乐大曲的特征使然。下文拟对唐代礼乐大曲的创制、实施进行梳理，以揭示礼乐大曲在唐代再次彰显之事实。

王小盾认为：“唐大曲可以按其体制，类分为宫廷大曲与教坊大曲（含民间大曲）两项；教坊大曲可以按其音乐来源，类分为清乐大曲、西域大曲、边地大曲、新俗乐大曲四项。”[②]此分类不甚严密，原因有二：第一，不能反映唐代大曲的全貌。其所谓“宫廷大曲”主要包括十部伎、二部伎和其他一些用于宴飨仪式的大曲，“教坊大曲”主要是崔令钦《教坊记》所载之大曲。把“多部伎”之乐部视作大曲是否成立姑且不说，唐代还有用于祭祀仪式的雅乐大曲。此外，俗乐大曲并非仅由教坊承载，梨园、太常梨园别教院、宣徽院等机构亦承载俗乐大曲。因此说，此分类不能涵盖唐代大曲的全貌。第二，宫廷大曲和教坊大曲称谓不严密，分类标准不统一。封建王朝的国家机器，在制度上有政府和宫廷之别、外朝和内廷之分。唐代音乐机构太乐署与鼓吹署隶属太常寺，属政府机构，教坊是宫中内廷机构，王小盾所言之“宫廷大曲”实由政府机构太常寺辖下的太乐署承载，具有外朝礼乐性质，教坊大曲具有内廷俗乐性质。再者，宫廷是具有政权性的空间概念，教坊是机构之谓。因此，将唐代大曲分为宫廷大曲和教坊大曲，类

① 《唐六典》简介，第1页。
② 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第141页。

分标准不统一，于逻辑不合。此外，教坊是开元二年（714年）才设立，此前各种礼、俗音乐均由太常职掌（唐初，清商署亦掌俗乐），那么开元二年以前的大曲当然不能叫教坊大曲。如果以机构作为大曲类别，则应有太乐署大曲、梨园大曲、太常梨园别教院大曲、内教坊大曲等类别，而不唯独有教坊大曲之谓。关也维从音乐结构体制层面将唐代大曲分为“艳”“趋”“乱”式大曲、联曲式大曲和混合式大曲三种，[①]但仅以俗乐大曲为考察对象，未涉及唐代的礼乐大曲。

鉴于此，本书从用乐功能层面将唐代大曲分为礼乐大曲和俗乐大曲，其中礼乐大曲包括用于吉礼祭祀仪式的雅乐大曲和用于宾礼、嘉礼仪式的宴飨礼乐大曲，今依以上类别进行探讨。

（一）雅乐大曲

雅乐大曲是用于祭祀仪式的大型歌舞形式，是礼乐大曲之核心。唐代雅乐大曲以“变（或成）”为结构单位，有六变、八变、九变等多种结构形态。《旧唐书·音乐志》云：“奏无射，歌夹钟。黄钟、蕤宾为宫，其乐九变；大吕、林钟为宫，其乐八变；太簇、夷则为宫，其乐七变；夹钟、南吕为宫，其乐六变；姑洗、无射为宫，其乐五变；中吕、应钟为宫，其乐四变。”[②]所谓“奏无射，歌夹钟”“九变”“六变”与《周礼·春官·大司乐》所载“乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神”相类似，这表明唐代雅乐大曲继承了西周以降礼乐大曲之传统，只是在“王者功成作乐”理念下，雅乐大曲之名称、歌辞等方面有所不同。

唐代雅乐大曲根据其性质可分为“十二和乐”大曲和“文、武二舞”大曲。

1.“十二和乐”大曲，是指唐初武德年间（618—626年），祖孝孙、窦璆等人在“斟酌南北，考以古音”[③]基础上创作的十二首以“和”为名称的雅乐。《新唐书·礼乐志》曰：

> 初，祖孝孙已定乐，乃曰大乐与天地同和者也，制《十二和》，以法天之成数，号《大唐雅乐》：一曰《豫和》，二曰《顺和》，三曰《永和》，四曰《肃和》，五曰《雍和》，六曰《寿和》，七曰《太和》，八曰《舒和》，九曰《昭

① 关也维：《唐代音乐史》，第81页。
② 《旧唐书》卷二八，第1042—1043页。
③ 《旧唐书》卷二八，第1041页。

和》，十曰《休和》，十一曰《正和》，十二曰《承和》。用于郊庙、朝廷，以和人神。孝孙已卒，张文收以为《十二和》之制未备，乃诏有司厘定，而文收考正律吕，起居郎吕才叶其声音，乐曲遂备。自高宗以后，稍更其曲名。开元定礼，始复遵用孝孙《十二和》。①

“十二和乐”是唐代国家礼乐之核心，主要用于祭祀仪式，如冬至祀昊天于圆丘、孟冬祭神州于北郊等；有时亦以“国乐”身份进入嘉礼、宾礼、军礼等场合，以体现国家在场的意义，如宾礼之番主奉见、皇帝宴番国使、军礼之皇帝亲征、嘉礼之公主降嫁等。我们称其为“十二和乐”大曲，是因为这些大曲均以“和”为名，而并非指由十二首“和”乐组成一首大曲。一则，唐代并非只有十二首“和”乐，《唐会要》曰：“至开元中，又造三和乐。”②可知开元以后唐代共有十五首“和”乐；二则，十二首“和”乐并非同时使用，在不同的祭祀仪式中仅使用其中的某几首；三则，大曲“是综合器乐、声乐和舞蹈，在一个整体中间连续表演的一种大型艺术形式”③，是独立完整的乐舞形式。大曲由多遍组成，各遍之间具有音乐结构逻辑关系，并非是依靠祭祀仪式实施程序组合起来的。一套祭祀仪式会使用多首乐曲，其中的某一首乐曲可能是大曲形态，但我们不能将由几首乐曲组成的一套祭祀仪式用乐看作是一首大曲。譬如，《旧唐书·音乐志》载“祀黄帝降神”整套仪式用乐为：皇帝行用《太和》、登歌奠玉帛用《肃和》、迎俎用《雍和》、皇帝酌献饮福用《寿和》、送文舞出迎武舞入用《舒和》、武舞用《凯安》、送神用《豫和》，其中，武舞《凯安》为大曲形态，但我们不能将由《太和》《肃和》等几首乐曲组成的一套仪式用乐视为一首大曲。这一点尤为重要，下文述及“多部伎”问题时有详讨。

“十二和乐”大曲的结构及其宫调，国家有明确规定。《唐六典》曰：“凡祭昊天上帝及五方帝《大明》《夜明》之乐皆六成（夹钟宫调三成，黄钟角调一成，大簇徵调一成，沽洗羽调一成）。祭皇地祇、神州、社稷之乐皆八成（林钟宫调二成，大簇角二成，沽洗徵二成，南吕羽二成）。享宗庙之乐九成（黄钟宫三成，大

① 《新唐书》卷二一，第464页。
② ［北宋］王溥：《唐会要》卷三二，北京：中华书局，1955年，第596页。
③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第220—221页。

吕角二成，大簇徵二成，应钟羽二成）。其余祭祀，三成而已。”[①]相关记载又可见于《唐会要》和《通典》等文献，譬如《唐会要》卷三三《雅乐下》曰：“冬至日，祭昊天上帝，乐章三，奏豫和之舞，六变；夏至日，祭皇地祇，乐章三，奏顺和之舞，八变。祭神州地祇，乐章三，奏顺和之舞，八变。春分日，祀朝日，乐章三，奏元和之舞，六变。”[②]《通典》云：“开元二十九年六月，太常奏东封太山日所定雅乐，其乐曰：‘《元和》六变以降天神，《顺和》八变以降地祇。’”[③]这些音乐的宫调、结构及其承祀对象与《周礼》对国家祭祀音乐的规定相一致。《周礼》曰：

> 凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽，雷鼓、雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，《云门》之舞，冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓、灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞，夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓、路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，《九德》之歌，《九韶》之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。[④]

可见西周六代乐舞的宫调原则、结构体制、用乐场合、用乐功能等传统在唐代的传承，礼乐大曲的传统在经过整合和规范以后再次得到全面彰显。

这些雅乐大曲结构之“变”不仅仅是“遍数”“段数”之义，各遍数之间并非是简单的重复关系，而是具有在不同宫调上变奏的意义。《旧唐书·音乐志》载“开元十一年玄宗祀昊天于圆丘”仪式用乐，“降神用《豫和》，圜钟宫三成，黄钟角一成，太簇徵一成，姑洗羽一成，已上六变词同”。[⑤]又，“享太庙”，“迎神用《永和》，黄钟宫三成，大吕角二成，太簇徵二成，应钟羽二成，总九变同

① 《唐六典》卷一四，第405—406页。
② 《唐会要》卷三三，第605页。
③ 《通典》卷一四七，第3749页。
④ 《周礼注疏》卷二二，第151—152页。
⑤ 《旧唐书》卷三〇，第1095页。

用”。[1]上述每首雅乐大曲均有多“变”组成，虽然每一“变”的歌辞相同，但宫调已发生了多次变化，显然是变奏意义上的大型多乐章乐舞形态。也有各“变”歌辞不同的情形。譬如，玄宗开元十三年（725年）封泰山祀天仪式降神所用之《豫和》：

> 夹钟宫之一：款泰坛，柴泰清。受天命，报天成。竦皇心，荐乐声。志上达，歌下迎。
>
> 夹钟宫之二：亿上帝，临下庭。骑日月，陪列星。嘉祝信，大糈馨。澹神心，醉皇灵。
>
> 夹钟宫之三：相百辟，贡八荒。九歌叙，万舞翔。肃振振，锵皇皇。帝欣欣，福穰穰。
>
> 黄钟宫：高在上，道光明。物资始，德难名。承眷命，牧苍生。寰宇谧，太阶平。
>
> 太簇徵：天道无亲，至诚与邻。山川偏礼，宫徵惟新。玉帛非盛，聪明会贞。正斯一德，通乎百神。
>
> 姑洗羽：飨帝飨亲，维孝维圣。缉熙懿德，敷扬成命。华夷志同，笙镛礼盛。明灵降止，感此诚敬。[2]

《豫和》有六“变”，前三“变”在夹钟宫上演奏，歌辞虽不同，但均为三言；第四“变”宫调发生了变化，转为黄钟宫，歌辞不同，但三言依旧，且长短与前“三变”一致；第五、第六“变”不仅宫调发生了变化，而且歌辞变成了四言。如果说前四“变”歌辞句式相同，长短一致，各“变”音乐之节奏和结构相同尚有可能，那么最后两“变”与前四“变”相比，其歌辞句式不同，长短不一，音乐之节奏和结构则必然发生变化。因此，从整体看，这是一首由多“变”组成，各“变”之宫调、节奏和结构或有变化的雅乐大曲。

十二首“和”乐并非均为大曲之形式，如《新唐书·礼乐志》载：“四曰《肃

① 《旧唐书》卷三一，第1129页。
② 《旧唐书》卷三〇，第1097—1098页。

和》，登歌以奠玉帛。于天神，以大吕为宫；于地祇，以应钟为宫；于宗庙，以圜钟为宫；祀先农、释奠，以南吕为宫；望于山川，以函钟为宫。五曰《雍和》，凡祭祀以入俎。天神之俎，以黄钟为宫；地祇之俎，以太簇为宫；人鬼之俎，以无射为宫。又以彻豆。凡祭祀，俎入之后，接神之曲亦如之。六曰《寿和》，以酌献、饮福。以黄钟为宫。”[①]《肃和》《雍和》《寿和》虽然在不同的祭祀仪式中宫调不同，但其结构均只有一“变”，当然不能称之为大曲。如此可知，《唐六典》所云雅乐中有大曲、小曲之分，系确有所指。

2.“文、武二舞”大曲，亦是雅乐。《唐会要·雅乐上》曰：“又制文舞、武舞，文舞朝廷谓之九功舞，武舞朝廷谓之七德舞。乐用钟、磬、柷、敔、晋鼓、琴、瑟、筝、竽、笙、箫、笛、篪、埙、錞于、铙、铎、舞拍、舂牍等，谓之雅乐。”[②]唐初，文、武二舞因隋之旧，只是更改舞名，“至祖孝孙定乐，更文舞曰《治康》，武舞曰《凯安》，舞者各六十四人”。[③]麟德二年（665年），国家始将立部伎之《破阵乐》和《庆善乐》加以重新编修作为郊庙、宴飨文、武二舞之用。《通典》卷一四七《郊庙宫悬备舞议》载麟德二年诏曰：“今郊祀四悬，犹用干戚之舞，先朝作乐，韫而未伸。其郊庙享宴等所奏宫悬，文舞宜用《功成庆善》之乐，皆著履执绋，依旧服袴褶、童子冠；其武舞宜用《神功破阵》之乐，皆衣甲持戟，其执纛之人亦著金甲。人数并依八佾，仍量加箫、笛、歌鼓等，于县南列坐，若舞即与宫县合奏。”[④]文、武二舞之用，是自西周以降的礼乐传统，举凡大祭祀和大朝会等重要的典礼场合均有文、武二舞表演，因此，它们多与“十二和乐”相须为用，其体制亦与“十二和乐”大曲相类，以“变（或成）”为结构单位，在不同的用乐场合其“成”数不等。《新唐书·礼乐志》载：

> 一曰《豫和》，以降天神。冬至祀圆丘，上辛祈谷，孟夏雩，季秋享明堂，朝日，夕月，巡狩告于圆丘，燔柴告至，封祀太山，类于上帝，皆以圜钟为宫，三奏，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽，各一奏，文舞六成。五郊迎

① 《新唐书》卷二一，第464—465页。
② 《唐会要》卷三二，第596页。
③ 《新唐书》卷二一，第466页。
④ 《通典》卷一四七，第3745页。

气，黄帝以黄钟为宫，赤帝以函钟为徵，白帝以太簇为商，黑帝以南吕为羽，青帝以姑洗为角，皆文舞六成。二曰《顺和》，以降地祇。夏至祭方丘，孟冬祭神州地祇，春秋社，巡狩告社，宜于社，禅社首，皆以函钟为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽，各三奏，文舞八成。望于山川，以蕤宾为宫，三奏。三曰《永和》，以降人鬼。时享、禘祫，有事而告谒于庙，皆以黄钟为宫，三奏，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽，各二奏，文舞九成。祀先农，皇太子释奠，皆以姑洗为宫，文舞三成。①

与前朝礼乐大曲一样，“文、武二舞”大曲各“成”多具有象征意义，《通典》曰：“万石又与刊正乐官等奏曰：谨按《凯安舞》是贞观年中所造武舞，准贞观礼及今礼，但郊庙祭享奏武舞之乐即用之。凡有六变，一变象龙兴参墟，二变象克靖关中，三变象东夏宾服，四变象江淮宁谧，五变象猃狁詹伏，六变象兵还振旅。”②这种象征意义同样源于西周礼乐大曲传统。因此，唐人常将《破阵乐》《庆善乐》二舞与西周礼乐大曲《大武》《大濩》进行比附。如《通典》云：“《破阵乐》有象武事，《庆善乐》有象文事。按古六代舞，有《云门》《大咸》《大韶》《大夏》等，是古之文舞；殷之《大濩》、周之《大武》，是古之武舞。先儒相传，国家以揖让得天下，则先奏文舞；若以征伐得天下，则先奏武舞。请应用二舞日，先奏《神功破阵乐》，次奏《功成庆善乐》。”③又《唐会要》曰：“贞观初，作《破阵乐》，舞有发扬蹈厉之容，歌有和易嘽发之音，以表兴王之盛烈，何让有周之《大武》。”④唐“文、武二舞”大曲之乐器组合、乐悬规模、舞人服饰国家均有规定。《通典·乐悬》“开元中太乐曲制”条有载：

凡宫悬、轩悬之作，奏二舞以为众乐之容：一曰文舞，二曰武舞。宫悬之舞八佾，轩悬之舞六佾。文舞之制，左执籥，右执翟，二人执纛以引之。文舞六十四人，供郊庙，服委貌冠，玄丝布大袖，白练领褾，白纱中单，绛领褾，

① 《新唐书》卷二一，第465页。
② 《通典》卷一四七，第3746页。
③ 《通典》卷一四七，第3746—3747页。
④ 《唐会要》卷三二，第595—596页。

绛布大口袴，革带，乌皮履，白布袜。其执纛人衣冠各同。文舞谓之九功。武舞之制，左执干，右执戚，二人执旌居前，二人执鼗，二人执铎，四人持金錞，二人奏之，二人执铙以次之，二人执相在左，二人执雅在右。武舞六十四人，供郊庙，服平冕，余同文舞。若供殿庭，服武弁，平巾帻，金支绯丝布大袖，裲裆，甲金饰，白练裆，锦腾蛇起梁带豹文，大口布袴，乌布靴。其执旌人衣冠各同当色舞人，余同工人也。武舞谓之七德。①

由上述材料并结合《旧唐书·音乐志》等对“文、武二舞”歌辞的记载可知，“文、武二舞”大曲虽然以“舞”相称，但绝非只是纯粹之舞蹈，我们应当看到它们的整体意义，是群体性承载的大型综合性歌舞形式，且各结构段落在音乐性格与速度等方面存在丰富的变化，这是我们称其为大曲的原因所在。

此外，唐代尚有与上述两类不同的雅乐大曲形式，它们虽然亦用于祭祀，但结构体制却与俗乐大曲类似。譬如，“则天大圣皇后大享昊天乐章”“太清宫乐章”“享龙池乐章”②等。兹以“则天大圣皇后大享昊天乐章”为例，《旧唐书·音乐志》载其乐章如下：

第一：太阴凝至化，贞耀蕴轩仪。德迈娥台敞，仁高姒幄披。扪天遂启极，梦日乃升曦。

第二：赡紫极，望玄穹。翘至恳，罄深衷。听虽远，诚必通。垂厚泽，降云宫。

第三：乾仪混成冲邃，天道下济高明。闔阳晨披紫阙，太一晓降黄庭。圆坛敢申昭报，方壁冀展虔情。丹襟式敷衷恳，玄鉴庶察微诚。

第四：巍巍睿业广，赫赫圣基隆。菲德承先顾，祯符萃眇躬。铭开武岩侧，图荐洛川中。微诚讵幽感，景命忽昭融。有怀惭紫极，无以谢玄穹。

第五：朝坛雾卷，曙岭烟沉。爰设筐币，式表诚心。筵辉丽璧，乐畅和音。仰惟灵鉴，俯察翘襟。

---

① 《通典》卷一四四，第3687页。

② 任二北认为《旧唐书》之“昊天乐”，《乐府诗集》之“紫极舞”为燕乐中之大曲者（《敦煌曲初探》，第42页），按此两曲分别用于昊天祭祀和郊庙祭祀仪式，其性质当为“雅乐大曲”。

第六：昭昭上帝，穆穆下临。礼崇备物，乐奏锵金。兰羞委荐，桂醑盈斟。敢希明德，聿罄庄心。

第七：罇浮九酝，礼备三周。陈诚菲奠，契福神猷。

第八：奠璧郊坛昭大礼，锵金拊石表虔诚。始奏《承云》娱帝赏，复歌《调露》畅《韶英》。

第九：荷恩承顾托，执契恭临抚。庙略静边荒，天兵曜神武。有截资先化，无为遵旧矩。祯符降昊穹，大业光寰宇。

第十：肃肃祀典，邕邕礼秩。三献已周，九成斯毕。爰撤其俎，载迁其实。或升或降，唯诚唯质。

第十一：礼终肆类，乐阕九成。仰惟明德，敢荐非馨。顾惭菲奠，久驻云軿。瞻荷灵泽，悚恋兼盈。

第十二：式乾路，辟天扉。回日驭，动云衣。登金阙，入紫微。望仙驾，仰恩徽。①

上述三首雅乐大曲，虽无宫调、乐器组合、舞容之记载，但歌辞前均有“第一、第二……”以示其序，且除了“享龙池乐章”十段歌辞句式无变化外，余下两首均有三言、四言、五言和七言的变化。秦序认为：“武则天自制郊庙歌《唐享昊天乐》，也取大曲形式，分为十二章，每章体式多不相同。比如‘第一’为五言六句，‘第二’为三言八句，‘第三’为六言八句，‘第四’为五言十句……这显然吸收了新的音乐成分，各段歌诗体式多为新体，有的歌辞也变得较为活泼。”②换言之，此类雅乐大曲是乐人借鉴、吸收俗乐大曲结构体制所创。唐郊庙乐“太清宫乐章”之《紫极舞》对此体现更为明显，其乐章结构从第二段开始为“序入破第一奏”“第二奏”“第三奏”，③“序”“入破”均是唐俗乐大曲结构术语，“太清宫乐章”结构明确地以它们名之，俨然借鉴了俗乐大曲的结构体制。本书第三章曾指出礼乐大曲促进了俗乐大曲的形成，俗乐大曲发展成熟之后又会促使礼乐大曲的结构形式发生变化。唐俗乐大曲对礼乐大曲的影响尤甚，唐代许多宫廷礼乐

① 《旧唐书》卷三〇，第1091—1093页。
② 秦序等：《中华艺术通史》（隋唐卷·上编），北京：北京师范大学出版社，2006年，第346页。
③ 《乐府诗集》卷一一，第157页。

大曲正是在俗乐大曲的影响下具有了和俗乐大曲类似的音乐结构体制。如前文所言，音乐创作技法、音乐结构思维本无礼、俗之别，它们具有普遍性原则，既可以为礼乐所用，亦可以为俗乐所用，只是因用乐场合、用乐功能对音乐风格的需求决定了音乐创作技法、音乐结构思维的选择，从而改变了音乐形态的呈现方式。唐俗乐大曲之兴盛为学界所共识，而礼乐机构太乐署乐人与太常梨园别教院、梨园、教坊等俗乐机构的乐人存在着广泛的流动，如开元二年（714年）唐玄宗“选坐部伎子弟三百教于梨园”，[①]代宗大历十四年（779年）“罢梨园使及乐工三百余人，所留者悉隶太常”。[②]在此情形下，乐人在创制礼乐时运用俗乐大曲的音乐技法难以避免，因此造成了礼乐大曲与俗乐大曲之交融，礼乐大曲显现出与俗乐大曲相似的结构体制。

礼、俗大曲间的交融并非只存在礼乐大曲借鉴俗乐大曲之情形，俗乐大曲借鉴雅乐大曲之情形也时有发生。如《新唐书·礼乐志》载：“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。”[③]《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》均为俗乐大曲之法曲类型，文宗既然诏太常卿冯定采开元雅乐进行创作，则说明开元雅乐与俗乐大曲在结构上存在共通性，有可供参资之处，同时也反映了雅乐大曲在适当的时候也会影响俗乐大曲的形成。

综上可知，唐代雅乐大曲既因袭西周以降礼乐大曲之传统，亦因时借鉴俗乐大曲之新创，这是唐代雅乐大曲丰富性的表现。

（二）宴飨礼乐大曲

除上述两种礼乐形态之外，国家在大朝会、宴朝臣等礼制活动中尚有“多部伎”乐和“坐、立二部伎”乐表演。《唐六典》曰：“凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷。”[④]《新唐书·礼乐志》载：“皇帝元正、冬至受群臣朝贺而会，……设九部乐，则去乐县，无警跸。太乐令帅九部伎立于左、右延明门外，群官初唱万岁，太乐令即引九部伎声作而入，各就座，以次作。”[⑤]“多部伎”即指九部伎和十部伎。唐初因隋之旧，宴飨用九部伎，至太宗“伐高昌，收其乐付

① 《新唐书》卷二二，第476页。
② 《资治通鉴》卷二二五，第7258页。
③ 《新唐书》卷二二，第478页。
④ 《唐六典》卷一四，第404页。
⑤ 《新唐书》卷一九，第425—430页。

太常，乃增九部为十部伎”。[1]十部伎之名，《唐六典》有载：“一曰燕乐伎，有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞；二曰清乐伎；三曰西凉伎；四曰天竺伎；五曰高丽伎；六曰龟兹伎；七曰安国伎；八曰疏勒伎；九曰高昌伎；十曰康国伎。”[2]二部伎乐中“立部伎有《安乐》《太平乐》《破阵乐》《庆善乐》《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》《光圣乐》，凡八部。……坐部伎有《讌乐》《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万寿乐》《龙池乐》《破阵乐》，凡六部。”[3]唐代“部伎”乐性质较为特殊，说其为礼乐，《大唐开元礼》所载诸礼却不见其用，且多与俗乐并用，如《旧唐书·音乐志》载：“太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。日旰，即内闲厩引蹀马三十匹，为《倾杯乐》曲，奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，抃转如飞。又令宫女数百人自帷出击雷鼓，为《破阵乐》《太平乐》《上元乐》。”[4]说其为俗乐，其内容却以歌功颂德为要，由太常礼乐机构太乐署职掌，在每年皇帝生日、封禅、重要外国使节来朝、封王、改元、宴群臣、祝捷、立太子、庆丰年、嫁公主等宾礼、嘉礼及宴飨仪式中为用。《通典》《唐六典》《唐会要》等书均将“多部伎”“二部伎”称为“燕（讌）乐”。如《通典》卷一四六“坐立部伎”条曰：“讌乐，武德初，未暇改作，每讌享，因隋旧制，奏九部乐。……其后分为立坐二部”。[5]《太乐令壁记》以“正乐”名之[6]，日本学者岸边成雄称其为“宴飨雅乐”。[7]这表明唐“部伎”乐为国家礼乐制度下用乐，兼具礼、俗双重性质。因此，亦可视其为宴飨礼乐。

在探讨宴飨礼乐大曲之前，我们需对“多部伎”各乐部是否是大曲这个问题进行辨析。王小盾在探讨唐宫廷大曲时将“多部伎”各乐部均视作大曲[8]，秦序认为“此说未必符合史实。因为当时‘四夷乐’的每一乐部，都包含许多乐曲舞曲，它们不都是组合完整严密的一首乐曲。……四夷乐各乐部，来自边疆及外国

① 《唐会要》卷三三，第609页。
② 《唐六典》卷一四，第404—405页。
③ 《旧唐书》卷二九，第1059—1061页。
④ 《旧唐书》卷二八，第1051页。
⑤ 《通典》卷一四六，第3720页。
⑥ 《玉海》卷一〇五引《壁记》篇目如下：上卷 乐元（歌一、诗二、舞三、抃四、律吕五）；中卷 正乐（雅乐六、立部伎七、坐部伎八、清乐九、西凉乐十）；下卷 四夷乐（东夷十一、南蛮十二、西戎十三、北狄十四、散乐十五、乐量十六、陈仪十七、兴废十八）。
⑦ 〔日〕岸边成雄：《唐代音乐史的研究》（下册），梁在平，黄志炯译，台北：中华书局，1973年，第661页。
⑧ 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第148页。

进献，是代表该民族该国乐舞特色的表演团体，文献中记载他们上演的乐曲种类很多，并非是同一大曲中的各遍，因此，不能简单地把这些乐部各视为一首大曲。”①本书认为“多部伎”各乐部不具有大曲意义。理由有四：

第一，持“乐部”为“大曲”观点者是将前文所引《唐六典》所载之清乐、燕乐、西凉、龟兹等理解为“部伎”，如此才视“多部伎”各乐部为大曲，遂有清乐伎大曲、西凉伎大曲等之说。本书认为此处之西凉、龟兹等并非是“多部伎”各乐部之义，而是西凉、龟兹等国家音乐系统的意义。此可以从两方面推知：其一，“多部伎”各乐部乐曲的数量和名目自隋以来已成定制。以西凉伎为例，“其歌曲有《永世乐》、解曲有《万世丰》、舞曲有《于阗佛曲》”，数量仅有三，然《唐六典》说其“大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日”。如若将“西凉”当“部伎”解，则意味着这三首风格不同、性格不同、表演形式不同的乐曲必然与大曲、次曲与小曲具有对应关系，这不仅与文意不符，且与王说本身相左。因为各乐部自身包含大曲、次曲、小曲，而将由大曲、次曲和小曲等不同首乐曲组成的乐部又视为大曲，与逻辑难以相合。再者，天竺伎仅有歌曲《沙石疆》、舞曲《天曲》两曲，何有大曲、次曲、小曲之谓？考高丽伎有歌曲《芝栖》、舞曲《歌芝栖》，与天竺伎类似，如若视天竺伎为大曲，则高丽伎亦当为大曲，然《唐六典》却未将高丽伎列为大曲，可见，《唐六典》中“西凉”“龟兹”等并非“部伎”之义。其二，《唐六典》实则将太乐署所掌音乐分成四类，即雅乐、清乐、燕乐和四夷乐，②这样认为，是因为此分类与多部著述对唐音乐所取分类相合。譬如《通典》，“卷一四一”至“卷一四四”述雅乐相关问题，“卷一四六”分“清乐、坐立部伎、四方乐、散乐、前代杂乐”五目，“散乐和前代杂乐”为教坊职掌，与此问题无涉。“坐立部伎”所叙各部伎乐是为太乐署职掌之“燕乐”；“四方乐”记西凉、龟兹等四夷乐；“清乐”述汉魏以降之清商乐，此两类音乐太乐署和教坊均有承载，因此，总体而言，太乐署并掌雅乐、清乐、燕乐和四夷乐。宋人沈括《梦溪笔谈》所取分类亦与此相仿，其曰：“自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为

① 秦序等：《中华艺术通史》，第348页。

② 秦序亦认为《唐六典》中记载的“清乐”是和“雅乐”“宴飨乐”相类似的部类（《中华艺术通史》（隋唐卷·上编），第352页），但没有进一步指出“燕乐”以及由“西凉、龟兹”等组成的四夷乐也是部类的意义。

宴乐。”[①] “宴乐”同“燕乐”，所指大抵包括“多部伎”“二部伎”和部分四夷乐。《唐六典》卷一四“太乐署”条在述太乐署所掌音乐时仅涉及雅乐和燕乐（“多部伎”和“二部伎”），似乎自我抵牾，实则不然。太乐署职掌清乐和四夷乐，从《唐会要》卷三三《诸乐》所载“天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名及改诸乐名”[②]中可明知，只是因《唐六典》侧重于叙述礼乐，故略之不叙。退言之，如果我们将燕乐、西凉、龟兹等均视为“部伎”，虽然确定了“多部伎”的存在，然而“二部伎”不见太乐署所掌，此种矛盾，与史实显然不符。此外，该段叙述与同书所载“多部伎”各乐部的顺序不一致[③]，若记载同事，同书理应遵循相同的逻辑顺序，其顺序既然不一致，则当为记载对象不同之故。因此，我们说《唐六典》所云“清乐”“西凉乐”等并非是“部伎”的意义，而是指清乐系统、西凉乐系统等义。“燕乐”之“多部伎”和“二部伎”中有大曲、小曲之别，下文有详探。中原清乐系统和西凉、龟兹等四夷乐系统中有大曲、小曲之分，从《唐会要》所载太乐署供奉的二百余曲中可以考而证之。如此解释与《唐六典》所云雅乐、清乐、燕乐、西凉乐等音乐中有大曲、次曲、小曲之分正相合。既然清乐、西凉乐等非“部伎”之义，则视“多部伎”各乐部为大曲之说难以成立。

第二，大曲“是综合器乐、声乐和舞蹈，在一个整体中间连续表演的一种大型艺术形式”。[④]我们知道“多部伎”中各乐部由性质不同、数量不等的乐曲组成，如上文所引西凉伎由歌曲《永世乐》、解曲《万世丰》和舞曲《于阗佛曲》三曲组成。我们认为这三首乐曲本身是独立的，歌曲、舞曲和解曲三者之间并不存在音乐发展内在的逻辑关系，每一首乐曲仅仅是西凉地区该类乐曲的一种典型代表。因为自北魏至隋唐，西凉地区的音乐一直风靡中原，以进献等方式进入中原的西凉乐曲很多，无论是从西凉乐曲本身，还是隋唐宫廷表演的实际需要，都不可能在殿廷宴飨等场合表演西凉乐曲之全部，只能是在西凉乐曲各主要音乐种类中选择一首在风格等方面比较典型和代表性的乐曲进行表演，如上述三首音乐作品《永世乐》《万世丰》和《于阗佛曲》分别代表的是西凉乐曲的歌曲、解曲、舞

① ［北宋］沈括：《梦溪笔谈》卷五，胡道静校证，上海：上海古籍出版社，1987年，第232页。
② 《唐会要》卷三三，第615页。
③ 《唐六典》记载多部伎的顺序为“一曰燕乐伎、二曰清乐伎、三曰西凉伎、四曰天竺伎、五曰高丽伎、六曰龟兹伎、七曰安国伎、八曰疏勒伎、九曰高昌伎、十曰康国伎”。（第404—405页）。
④ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第220—221页。

曲这三种音乐形式，因此，这三首音乐之间不存在音乐发展上的逻辑关系，也就不是一部完整的音乐作品。王小盾也认为："二部伎以外的宫廷大曲，也有以一种大曲为一台节目的性质，故体制庞大，各部分结构不甚密；而且各部分之间，制度也不可能划一。"[①]当然，在实际表演的时候，这三首音乐作品可能连续演奏，也可能中间会有间断。如果是连续演奏，那么为了能够在调式、调性、音乐风格等方面不至于出现连接上的突兀，亦有可能在各乐曲之间进行适当的过渡处理，犹如现在的歌舞曲联唱。但不管怎样，均不能视为一首完整的音乐，更不能视为是一首由歌曲、舞曲、解曲组成的大曲。若如此，大曲何有结构体制之言？各结构之间又何有逻辑之言？

第三，"多部伎"之"乐部"是由"乐器工衣"组成的整体，具有国家和地区性礼仪乐队之义，有规定的乐器组合、着装服饰、歌舞乐人以及相对固定的乐曲。[②]《隋书·音乐志》曰："及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。乐器工衣，创造既成，大备于兹矣。"[③]以疏勒伎为例，《隋书·音乐志》载其"歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，为一部，工十二人"。[④]《通典》卷一四六《四方乐》载其服饰为"工人皂丝布头巾，白丝布袍，锦衿褾，白丝布袴。舞二人，白袄，锦袖，赤皮靴，赤皮带"。[⑤]可见疏勒伎其乐器组合、工人服饰、乐舞人数及承载乐器均有规定，实为在唐代宫廷表演疏勒国音乐的礼仪乐队。既然"乐部"具有乐队性质，视其为"大曲"显然不妥。

第四，学界在探讨唐"多部伎"时均把唐"多部伎"各"乐部"的曲目视作与隋"多部伎"一致，也就是说各"乐部"的曲目是固定的。原因是《唐六典》《通典》等史籍均云：唐初因隋之旧，宴飨用九部伎，至太宗伐高昌，收其乐付太

---

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第148页。

② 沈冬《文物千官会，夷音九部陈——"乐部"考》（沈冬《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004年版，第25—27页）一文认为，与音乐相关而以"部"为称者有三义，分别为乐舞伎人的团体、完整的一套乐器、乐曲和乐段。沈文是将历史上与音乐相关的"部"作整体考察的，就隋唐"多部伎"而言，则与"乐舞伎人团体"之义为近。

③ 《隋书》卷一五，第377页。

④ 《隋书》卷一五，第380页。

⑤ 《通典》卷一四六，第3723—3724页。

常，乃增九部为十部伎。笔者认为唐“多部伎”因隋之旧可能只是继承了隋多部伎的表演体制，各“乐部”表演的乐曲已与隋不同，亦不如隋曲目之固定。换言之，唐“多部伎”各“乐部”虽然以表演各国家和地区的音乐为要，但曲目可以自由选择，而并非终唐之世只演奏固定曲目。就文献记载而言，唐“多部伎”自武德至大中三百年间表演共计四十七次，[①]实际表演次数当然更多，在兼具礼仪和娱乐性的宴飨场合表演次数如此之多，如若每次各“乐部”均表演固定曲目，是何等乏味！我们亦可从《唐六典》《通典》《旧唐书》《新唐书》等对唐“多部伎”的记载与《隋书》的记载中进行比较推断：其一，除乐工服饰因《隋书》记载阙如，无从比较外，唐“多部伎”的乐器组合、乐工人数较隋均有改变；其二，上述史籍载唐“多部伎”时均没有列出各“乐部”所表演的曲目，虽说有因隋之旧，略而不载之可能，但亦不排除曲目不固定，根据演出可自由选择之可能。因为仅《唐会要》所载太乐署供奉乐曲就有二百余首，以清乐、四夷乐为多，而花蕊夫人宫词谓“太常奏备三千曲”，纵有夸饰之嫌，乐曲亦必在二百首之上。如此多乐曲可供选择，太乐署不可能终年累月、不厌其烦地只演奏几首固定曲目，置其他乐曲于不顾。若如此，太乐署供奉乐曲意义何在？以“清乐”“高丽乐”为例，《通典》曰：“清乐，……大唐武太后之时，犹六十三曲。……自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯明君、杨叛、骁壶、春歌、秋歌、白雪、堂堂、春江花月夜等八曲”，[②]“高丽乐，……大唐武太后时尚二十五曲，今唯能习一曲，衣服亦寖衰败，失其本风”。[③]材料表明，清乐在唐天后时可演奏六十三曲，至长安以后可演奏八曲；高丽乐，武太后时能演奏二十五曲，至贞元年间（785—805年）唯能习一曲。再者，《新唐书》明确提到清乐伎“并习《巴渝舞》”[④]，可见唐“多部伎”各“乐部”所表演的曲目并非固定。既然各“乐部”曲目不固定，乐曲数量和性质可自由选择，各乐曲间殆不会有结构上的逻辑关系，故将“多部伎”各“乐部”视作大曲之说难以成立。

虽然我们不认为“乐部”是大曲，但并不否认“多部伎”各“乐部”表演的

① 左汉林：《唐代乐府制度与歌诗研究》，北京：商务印书馆，2010年，第98页。
② 《通典》卷一四六，第3716—3717页。
③ 《通典》卷一四六，第3722—3723页。
④ 《新唐书》卷二一，第470页。

乐曲中有大曲形式。如上文所言，各“乐部”表演的曲目主要从太乐署供奉曲目中选择，《唐会要》虽然仅载太乐署供奉乐曲二百余首，且多数已不可考，但如《安公子》《苏幕遮》《泛龙舟》《春莺啭》《破阵乐》《倾杯乐》《三台监》《达摩支》《龟兹乐》等乐曲同载于《教坊记》“大曲”目下，它们为大曲大抵可确定。这些大曲由教坊演出时为俗乐，进入“乐部”则具有礼乐性质，可谓是俗曲礼用，也就是宴飨礼乐大曲的意义。

“二部伎”中有大曲之形式，史有明载。最具典型和代表意义的是唐代著名的三大乐舞——《破阵乐》《庆善乐》《上元舞》。《旧唐书·音乐志》载高宗仪凤二年（677年）太常少卿韦万石奏称：“立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》；立部伎内《庆善乐》七遍，修入雅乐，只有一遍，名曰《九功》；《上元舞》二十九遍，今入雅乐，一无所减。”[①]立部伎内《破阵乐》《庆善乐》《上元舞》在修入雅乐之前分别为五十二遍、七遍、二十九遍，遍数如此之繁多、结构体制如此之宏大，为大曲形式无疑。又如《圣寿乐》，《通典》说其“舞者百四十人，金铜冠，五色画衣。舞之行列必成字，十六变而毕。有‘圣超千古，道泰百王，皇帝万年，宝祚弥昌’”。[②]既云“十六变而毕”，则意味着其至少有十六段之结构体制，当不能以小曲相称。余下是否为大曲之形式，记载不明，不可确考。但《通典》说《光圣乐》“兼有《上元》《圣寿》之容”，此两曲均为大曲，想必其为大曲亦不无可能。

坐部伎六曲是否为大曲之形式，文献无征，暂存疑。但宴飨礼乐大曲并非仅指“二部伎”内大曲而言，其他用于宴飨仪式的大型歌舞亦有大曲之形式。如《继天诞圣乐》，《唐会要》曰：“（唐贞元）十二年十二月，昭义节度使王虔休，献《继天诞圣乐》一曲，大抵以宫为调，表五音之奉君也，以土为德，知五运之居中也。凡二十五遍，法二十四气，而成一岁之功也。不闻悠谡之声，以叶中和之乐。其曲谱同进上。先时，有太常乐人刘玠，流落至潞州，虔休因令造此曲以进。”[③]太常乐人创制的《继天诞圣乐》有二十五遍之多，结构体制之大可以想见。再如《南诏奉圣乐》，《新唐书·礼乐志》曰：“贞元中，南诏异牟寻遣使诣

① 《旧唐书》卷二八，第1049页。
② 《通典》卷一四六，第3720页。
③ 《唐会要》卷三三，第618页。

剑南西川节度使韦皋，言欲献夷中歌曲，且令骠国进乐。皋乃作《南诏奉圣乐》，用黄钟之均，舞六成，工六十四人，赞引二人，序曲二十八叠，执羽而舞‘南诏奉圣乐’字，曲将终，雷鼓作于四隅，舞者皆拜，金声作而起，执羽稽首，以象朝觐。每拜跪，节以钲鼓。又为五均：一曰黄钟，宫之宫；二曰太蔟，商之宫；三曰姑洗，角之宫；四曰林钟，徵之宫；五曰南吕，羽之宫。其文义繁杂，不足复纪。德宗阅于麟德殿，以授太常工人，自是殿庭宴则立奏，宫中则坐奏。”①《南诏奉圣乐》与立部伎内《圣寿乐》同为字舞表演形式，舞人在音乐的进行中通过队形的变换以表现出各种字的形态，但此曲较《圣寿乐》结构规模为大，仅序曲就有二十八叠，奏黄钟均时舞有六成，其后又有五均，遍数如此多，结构如此大，当是大曲之形式。此外，代宗朝的《宝应长宁乐》《光平太一乐》，德宗朝的《中和乐》《孙武顺圣乐》，武宗朝的《万斯年曲》，宣宗朝的《播皇猷》曲等亦是宴飨礼乐大曲。这些宴飨礼乐大曲与雅乐大曲虽均为多遍之形式，但结构体制可能不同。除《昊天乐》等三首雅乐外，余下两类雅乐大曲均以“变”“成”为结构单位，而宴飨礼乐大曲兼有以“遍”“叠”“变”“成”为结构单位，结构单位不同反映出音乐体制的差异。“遍”“叠”是俗乐大曲结构称谓，这表明宴飨礼乐大曲兼有雅乐大曲与俗乐大曲的音乐体制，这与它兼具礼仪性和娱乐性的性质相合。实际上，许多宴飨礼乐大曲，如“多部伎”各“乐部”所表演的大曲就是俗乐大曲的礼仪化运用。这是唐代礼乐制度在进行重新规范时对礼乐大曲发展的重要意义。

上述诸种宴飨礼乐大曲，《唐会要》俱载其歌辞篇目：“《破陈乐》辞七首、《中和乐》辞五首、《五方师子》辞五首、《南诏舞圣乐》辞五首、《圣寿荷皇恩乐》辞四首、《圣寿乐》辞四首、《大定乐》辞六首、《上元乐》辞一十五首、《文武顺圣乐》辞九首。”②惜具体歌辞不见著录。这些宴飨礼乐大曲或为唐历代帝王所创，或为地方军镇、边防节度使进献，其主旨均为歌颂圣朝文治武功之伟绩，天下太平安定之盛世，这是它们具有礼乐大曲性质的部分原因所在。

上文揭示出唐代礼乐大曲的情形正与《唐六典》记载相合。这是《唐六典》

① 《新唐书》卷二二，第480页。
② 《唐会要》卷三三，第609页。

给我们的启示。以往学界在探讨唐大曲时虽对《唐六典》时有征引，但因关注不足和理解上的偏差，或者虽有关注，但没有看到雅乐大曲在历史上贯穿性存在的意义，因而造成唐代雅乐大曲研究的缺失，以及整个中国历史上礼乐大曲研究的失语。我们对《唐六典》的关注正是以唐代雅乐大曲为突破点，以整体的理念和视角揭示中国历史上礼乐大曲贯穿性存在的事实。

综上述之，大唐礼乐制度从贞观至开元经过三次修订、创制以后，焕然大备。唐代成熟的礼乐制度促进了礼乐大曲的彰显。祭祀雅乐、宴飨礼乐之“多部伎”“二部伎”内乐曲，皇帝新创的乐曲，地方军镇和边防节度使进献的乐曲中均有大曲之形式，其中雅乐大曲中的“十二和”大曲、“文、武二舞”大曲继承了西周以降礼乐大曲之传统，以“变（或成）”为结构体制；《昊天乐》等四首雅乐大曲与宴飨礼乐大曲在结构上与俗乐大曲存在类似，可以看作是国家重新规范礼乐制度时，礼、俗大曲之间相互交流、融合所形成的新的礼乐大曲形态。正是如此纷繁多样、形态各异、用于不同礼制场合的歌舞大曲构建了唐代礼乐大曲繁盛的局面，成就了唐代礼乐大曲的辉煌。

第二节　唐俗乐大曲的结构及其形成

唐俗乐大曲整体的结构体制，文献无明确记载，其各部分结构多散见于唐代文人诗词对大曲表演的描述，如白居易《霓裳羽衣歌》“散序六奏未动衣（自注：散序六遍无拍，故不舞也），阳台宿云慵不飞。中序擘马砉初入拍，秋竹竿裂春冰拆（自注：中序始有拍，亦名拍序）”；[①]《卧听法曲霓裳》“金磬玉笙调已久，牙床角枕睡常迟。朦胧闲梦初成后，宛转柔声入破时”；[②]元稹《琵琶歌》“凉州大遍最豪嘈，六幺散序多笼捻。……月寒一声深殿磬，骤弹曲破音繁并。”；[③]《连昌宫词》“逡巡大遍凉州彻”[④]等。唐俗乐大曲结构较为完整的表述

① 《全唐诗》卷四四四，第4970页。
② 《全唐诗》卷四四九，第5069页。
③ 《全唐诗》卷四二一，第4629页。
④ 《全唐诗》卷四一九，第4612页。

可见《乐府诗集》所载《凉州》《伊州》等五首唐大曲辞。[①]综合这些记载可知，唐俗乐大曲完整的结构大抵由散序、中序（歌、排遍、拍序）、入破（曲破）、彻几部分组成。

叶栋对日本《仁智要录》筝谱所载《春莺啭》《苏合香》《皇帝破阵乐》《团乱旋》四首大曲的结构体制进行了全面细致的分析，总结出唐俗乐大曲具有十一个特征[②]，这些特征可概括为三方面：第一，由散序、中序、入破构成的三部性体制；第二，从散序、中序至入破，唐俗乐大曲三部分在速度上表现为散板、慢速至入拍、中速再发展至快速，在结构形式上表现为从松到紧、从长到短，从段式、乐句或板式上表现为从繁到简，从音乐主题上表现为从混浊到清晰、从复杂到单一；第三，四首大曲均属循环变奏体，总体表现出“蛇脱壳”型的发展原则。虽然只是对四首唐俗乐大曲进行的分析，且唐俗乐大曲传至日本时经日本乐人的主动选择，其结构已发生变化，出现了“飒踏”“鸟声”“游声”等结构术语，但既然这些特征为四首大曲共有，它们大抵亦可以视为唐俗乐大曲结构的普遍性特征。

清楚了唐俗乐大曲的结构体制，我们需要探究这种结构体制是如何形成的。王国维认为：“唐之大曲其始固出自边地，唯遍数甚多与清乐中之大曲同，固名以大曲耳，实与沈约书中之大曲无涉也。”[③]阴法鲁与王氏观点类同，认为：“（唐大曲）最初皆由西域来，而继有仿造者也”，“大曲之皆为胡曲或属于胡曲性质，亦可以决矣”。[④]可见，王国维、阴法鲁均认为唐大曲源于西域，与魏晋大曲没有必然的渊源关系。与此相反，认为唐大曲与汉魏大曲之间存在继承性的学者亦有之，如杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中指出：“这种由器乐、声乐和舞蹈三者综合而成的大型相和歌曲式，已是将来唐代大曲之早期雏形。”[⑤]吴钊说：“清商乐

① 郭茂倩《乐府诗集·近代曲辞》所载唐代五首大曲的结构体制为：《水调》：歌第一、歌第二、歌第三、歌第四、歌第五、入破第一、入破第二、入破第三、入破第四、入破第五、第六彻；《凉州》：歌第一，歌第二、歌第三、排遍第一、排遍第二；《大和》：第一、第二、第三、第四、第五彻；《伊州》：歌第一、歌第二、歌第三、歌第四、歌第五、入破第一、入破第二、入破第三、入破第四、入破第五；《陆州》：歌第一、歌第二、歌第三、排遍第一、排遍第二、排遍第三、排遍第四。

② 叶栋：《唐大曲曲式结构》，第43—64页。

③ 王国维：《唐宋大曲考》，第706页。

④ 阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，第22—23页。

⑤ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第145页。

中的‘大曲’，或称‘清商大曲’，与相和大曲相比，又有新的发展。……这种曲式结构发展到后来，便是唐代大曲。”[①]本书认为唐俗乐大曲结构体制的形成并非只是源于西域音乐或是对魏晋俗乐大曲的继承，更多是在融合魏晋大曲和西域音乐基础上的创造。换言之，唐俗乐大曲的结构体制在魏晋俗乐大曲和西域音乐中均非既定存在，而是由专业乐人群体融合魏晋俗乐大曲和西域音乐创造而形成。当西域音乐传入中原后，专业乐人在宫廷教坊等机构将其与汉魏旧乐进行重新整合和规范，才形成了散序、中序、入破、彻这种具有规范性和程式性的结构体制，并非西域音乐本来具有的。下文拟从三方面对此进行论证：

第一，学界在探讨唐俗乐大曲时往往将其曲调渊源等同于结构体制的形成，他们大多根据《教坊记》《唐六典》等文献的记载认为唐俗乐大曲源于汉魏旧乐或西域音乐。虽然某一首特定的乐曲其结构体制和曲调相辅相成，互为存在，但音乐结构和曲调自身却具有独立性，一首曲调可以以多种结构存在，一种结构体制也可以为多种曲调所用。作曲家可以将一首民间音乐改编成变奏曲式、奏鸣曲式等多种形态，同样也可以用奏鸣曲式对多首不同的民间音乐进行改编创作。如果唐俗乐大曲只是源于西域音乐或汉魏旧乐，那么《教坊记》所载四十六首大曲，有的来自六朝清乐，有的出自北朝及隋，有的源于边地进献，有的为宫廷教坊新制，这些大曲的时代和地域渊源各不相同，为何会出现相同的结构？再者，西域是一个包含诸多方国的区域，《唐六典》云西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌均有大曲之形式，何以从这些地方传来的大型音乐都具有散序、中序、入破这样的结构？音乐具有区域性差异，不同区域音乐的差异性非常明显，因此，源于这些地方的原生性音乐不可能均具有唐俗乐大曲特定的结构体制。《教坊记》和《唐六典》等文献的记载只是表明这些大曲曲调的渊源，而并非是大曲结构体制的渊源，它们之所以都具有相同的结构体制，是专业乐人群体的规范和乐籍制度的保障使然。换言之，唐俗乐大曲的结构体制，民间并不存在，汉魏旧乐和西域音乐均没有这种结构体制，它的出现和形成是专业乐人对汉魏旧乐以及西域传来的大型音乐（一般意义上的“大曲”）进行融合后的新创造。例如《秦王破阵乐》是教坊大曲，源于中原民间，本在军中演唱，《隋唐嘉话》曰：“太宗之平刘武周，

① 吴钊，刘东升：《中国音乐史略》（增订本），第58页。

河东士庶歌舞于道，军人相与为《秦王破阵乐》之曲，后编乐府云。”[①]其如何能形成具有特定音乐结构体制的大曲呢？我们认为它是乐人模仿大曲结构体制创作而成。也就是说，乐人在重新创作《秦王破阵乐》时，利用了《秦王破阵乐》原生性曲调，参考、借鉴了大曲的结构体制，而《秦王破阵乐》在民间传唱之初并非已是大曲的形态。我们不能因为其曲调是民间的，就认为其结构体制也是民间固有的。再如，《回波乐》是《教坊记》所载大曲之一，但《回波乐》曲调早于唐之前已流行，《北史》卷四八《尔朱荣传》曰：“日暮罢归，与左右连手踏地，唱《回波乐》而出。”[②]我们同样不能因为《回波乐》曲调在北朝已存在，就认为其在北朝已是大曲的形式，而应当是其曲调流传至唐，经唐代宫廷乐人加工规范方形成大曲之体制。

当然，我们认为大曲的结构体制是专业乐人群体创制形成，但并不否认其与民间许多多段体音乐之间存在相关性。这些大型的多段体民间音乐虽有其自身的结构特点，但当它们以某种方式进入乐籍制度体系后，专业乐人群体会对它们进行整合和规范，正是在这种不断整合和规范中乐人们创造了这种特定的如散序、中序、破等结构的音乐体制。以西方奏鸣曲式为例，奏鸣曲式本身并不存在于西方任何一个国家的民间音乐中，它本身并非是自然存在、自为存在的，虽然某些民间音乐中会有奏鸣曲式的元素，但这种具有程式性和规范性的曲式结构是由D.斯卡拉蒂、海顿、莫扎特等多位专业音乐作曲家创造出来的。在全部唐大曲中，以华夷音乐、南北音乐融合为特征的“新俗乐大曲”数量最多，是教坊大曲的主体[③]，也正表明唐俗乐大曲的结构体制并非只是源于汉魏旧乐或西域音乐，而更多的是在融合基础上的创造。这种音乐结构体制一旦被创造出来，被社会认可，特别是被统治阶层认可，就会在一定历史时期，一定社会范围内形成规范，乐人则会根据这种规范创作具有这种音乐结构体制的音乐（大曲）。乐人可以用这种结构体制对汉魏旧乐和西域音乐加工，并依然以汉魏旧乐和西域原来的名称为曲名，就如同今人对某首民歌进行加工改编使其成为具有奏鸣曲式或其他曲式的结构体制，但依然以此民歌为曲名一样，其曲调源于民间，结构则是专业作曲家的创作。

---

① ［唐］刘餗：《隋唐嘉话》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1979年，第18页。
② ［唐］李延寿：《北史》卷四八，北京：中华书局，1974年，第1762页。
③ 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第159页。

第二，《新唐书·礼乐志》云："天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》《伊州》《甘州》之类。"[①]今人据此多认为唐俗乐大曲源于边地音乐，而有"边地大曲"[②]之说。对此我们应当有所辨析。和许多唐俗乐大曲虽然以汉魏旧乐和西域音乐为名，但其体制并非源于汉魏旧乐和西域音乐一样，唐俗乐大曲虽多以边地为名，但并非表明这些大曲就是源于边地，或者说这些大曲是边地音乐的原生性样态。所谓"边地大曲"可能存在两种情形：其一，边地音乐进入宫廷后被加工规范成大曲的形态，如《霓裳羽衣曲》，原名《婆罗门》，河西节度使杨敬述进献时已有十二遍，虽然可能还没有如白居易诗所云的"散序""中序""入破"等专业性的音乐结构术语，但其在所献之时，或者在原所传之地就已经是一个音乐体制大、结构段落多的"大曲"。开元九年（721年）由河西节度使杨敬述献入宫廷，在经过唐明皇加工、改编、规范、润色之后，遂成为具有特定音乐结构体制的大曲。王灼认为《霓裳羽衣曲》是"西凉创作，明皇润色，又为易美名"，是为公允之论。其二，边地音乐在进献之前就已经被规范成大曲的形态。唐初分天下为十道，至开元年间（713—741年）增为十五道，河西陇右道三十州是大唐在西北地区的重镇，所谓"边地"，就是河西陇右道所辖区域，唐设有安西都护府。在这种高级别的官府中必然存在一批专业乐人群体承载礼俗音乐，他们通过轮值轮训在掌握音声技艺方面与宫廷具有一致性。换言之，宫廷乐人所具备创作大曲的能力，边地的乐人亦当具备，虽然可能存在技艺高下之分，但基本技艺层面当大体相当。大曲在一定程度上是一种结构规范的体制，宫廷乐人可以创制具有这种结构规范的音乐，宫廷之外的乐人群体亦可以。因此说，边地乐人群体以边地音乐作为元素，按照大曲的结构体制创作出具有边地音乐风格的大曲后，再经边地节度使进献朝廷亦有可能。以《突厥三台》为例，《教坊记》记为大曲，洪迈《万首唐人绝句》谓玄宗时盖嘉运进，《朝野佥载》谓"唐龙朔以来人唱，歌名《突厥盐》"，[③]日本书献称其高宗时武后作，一谓太宗时作。玄宗朝以前已有多首《三台》歌诗，如韦应物的《上皇三台》《江南三台》等，可见《三台》在玄宗朝之前已经非常流行。对于这种记载可能存在如下情形：玄宗之前此曲或已存在，或已

① 《新唐书》卷二二，第476页。
② 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第154页。
③ ［唐］张鷟：《朝野佥载》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1979年，第8页。

由武后所作，但尚没有形成大曲的形式。当这首乐曲经过乐籍体系传至边地，边地的乐人按照大曲的结构体制将其创作成大曲，再由盖嘉运进献给朝廷。这就会引起人们对该曲的误解。其实存在两种不同音乐结构体制的《突厥三台》，玄宗之前为杂曲（小曲）的形态，盖嘉运所献为大曲的形态。再如《凉州》大曲，虽然《新唐书》谓“天宝乐曲皆以边地为名”，但西凉乐早已传入中原，《隋书·音乐志》曰：“《西凉》，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。”[①]隋唐时期西凉乐被列入宫廷“多部伎”音乐，此时的西凉乐是西凉地区原生态性质的音乐，或为多段体（一般意义上的“大曲”）形态，或为杂曲（小曲）形态。《乐府诗集》引《乐苑》云：“《凉州》，宫调曲。开元中，西凉都督郭知运进。”[②]又《乐府杂录》“胡部”曰：“乐有琵琶、五弦、筝、箜篌、觱篥、笛、方响、拍板。合曲时亦击小鼓、钹子，合曲后立唱歌。凉府所进，本在正宫调，大遍、小遍，至贞元初，康昆仑翻入琵琶玉宸宫调，初进曲在玉宸殿，故有此名。”[③]《新唐书·礼乐志》同载凉府进乐之事，曰：“《凉州曲》，本西凉所献也，其声本宫调，有大遍、小遍。”[④]可知，郭知运所进《凉州》曲，即是《乐府杂录》所云“凉府所进”之曲。这表明，郭知运所进之《凉州》，或者说《凉州》在进入宫廷之前已有“大遍”“小遍”两种形态。但郭知运所进之《凉州》大曲与“多部伎”中的西凉乐性质不同，它并非是西凉地区原生态性质的音乐，而是由专业乐人创作形成的具有特定音乐结构体制的大曲。《开天传信记》曰：“西凉州俗好音乐，制新曲曰《凉州》，开元中列上献。”[⑤]这则材料说得非常明白，西凉州（府）里的乐人创作了新曲《凉州》。也就是说，《凉州》大曲是边地乐人创作后才进献给朝廷的，当然不排除利用西凉地区的音乐元素（西凉地区的音乐元素具有多元文化特色，至少包括龟兹、印度、西凉本地和中原四方面的音乐），结合已经形成规范的大曲结构体制创作而成。

---

① 《隋书》卷一五，第378页。
② 《乐府诗集》卷七九，第1117页。
③ ［唐］段安节：《乐府杂录》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编——新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年，第25页。
④ 《新唐书》卷二二，第477页。
⑤ ［唐］郑綮：《开天传信记》，《开元天宝遗事十种》，上海：上海古籍出版社，1985年，第51页。

《伊州》《凉州》《渭州》等大曲虽多为边地节度使进献，但伊州、凉州、渭州等本身在地理位置上就存在差别，这些地区的音乐很难说都具有散序、中序、入破这样一致的结构。即使它们因为地理位置相邻可能存在音乐上的共通性，那么位于岭南的陆州[①]与西北边地一东南、一西北，相距数千里之遥，其进献的《陆州》大曲何以与《伊州》《凉州》等边地大曲结构体制如此一致？再者，康国、疏勒等国家和地区有大曲，它们已不是边地，怎么也奇迹般地具有同样的结构？因此，我们认为唐俗乐大曲的结构体制更多是专业乐人在对民间、边地、西域和汉魏旧乐整合、规范的基础上的创造，而不是简单地说是源于某个国家和地区。如前文所言，德宗朝那些节度使进献的如《定难曲》《南诏奉圣乐》等音乐多为礼乐大曲样态，也表明这些进献的音乐并非是原生性的音乐，而是经过加工创作的。正因为是创作，所以乐工们可以根据进献者的意图选择音乐的结构体制，如若是进入宴飨礼乐体制，当然选择具有雅乐大曲的结构样态，如若进入教坊俗乐体系，则可以选择俗乐大曲的结构体制。如果是“原生态”音乐，则既不可能出现如《南诏奉圣乐》这样的宴飨礼乐大曲的样态，也不可能出现《凉州》大曲等那样的俗乐大曲的样态。

第三，唐教坊俗乐中存在许多与《凉州》大曲类似——杂曲与大曲同名的现象。如《霓裳》，《教坊记》杂曲有《望月婆罗门》，大曲有《霓裳》，太乐署供奉曲中有《拂霓裳》《婆罗门》。又如《团乱旋》和《苏合香》，它们在《教坊记》中均列为杂曲，但《大日本史》明确将其记载为由唐所传的大曲。同一首乐曲既有小曲的形式，亦有大曲的形式，则有两种可能：一是小曲为大曲的摘遍。《梦溪笔谈》卷五谓大曲“每解有数叠者，裁截用之，则谓之摘遍”。[②]此时这些小曲多以“小”“急”等词辍于曲名前，如《大春莺啭》为大曲，《小春莺啭》则可能为同名大曲的摘遍。在这种情况下，大曲是曲子产生的母体，《碧鸡漫志》曰：“凡大曲就本宫调制引、序、慢、近、令，盖度曲者常态。”[③]所说正是大曲与同名摘遍词调音乐之间的关系。据王国维考证，摘自唐宋大曲的词调，可考者近三十调，如

---

① 王颜玲：《论唐代大曲〈陆州〉和〈伊州〉》，首都师范大学2008届硕士学位论文，第35页。

② 《梦溪笔谈》卷五，第222页。

③ ［南宋］王灼：《碧鸡漫志》卷三，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），第80页。

《梁州令》出于大曲《凉州》，《伊州令》出于大曲《伊州》，《水调歌头》出于大曲《新水调》。王小盾说："大曲对唐代音乐的影响，不仅在于它创造了新的体制，不仅在于从大曲的组合方式中产生了丰富多样的音乐加工手段，而且在于它促进了曲子的发展——大曲音乐，以摘遍曲的形式，在民间获得广泛的流传。"①这些都说明大曲对于曲子的发生学意义。另一种情形正相反，小曲是为同名大曲产生的基础和母体，换言之，大曲是专业乐人吸收了同名小曲的曲调元素，结合大曲的结构体制创作形成。对于《教坊记》所载乐曲同见于杂曲和大曲者，如《三台》《采桑》《泛龙舟》等，任半塘曾指出："沈约《宋书·乐志》载刘宋时十五大曲，亦就相和清商诸曲中之主曲，增加前'艳'与后'趋'而成。唐代杂曲与大曲间之关系，正与之同。"②言下之意是，《教坊记》中许多与大曲同名的杂曲并非是大曲的摘编，相反，这些大曲是专业乐人在同名杂曲的基础上加工形成。这也从侧面说明唐俗乐大曲的结构体制更多是创作而不是传入，因为其传入之初可能只是杂曲，经过专业乐人加工后才形成了具有特定结构的大曲形态。

综上可知，唐俗乐大曲结构体制并非源于汉魏旧乐和西域音乐，而是由专业乐人群体融合东西音乐创造形成。我们强调专业乐人群体在唐俗乐大曲结构体制形成中的重要作用，强调这种结构体制的"创造性"意义，但并不排除这种结构体制与汉魏旧乐、西域音乐以及各种民间音乐之间的"血缘"关系。我们强调的是在融合中创造，因为任何一种创造都有其现实性和历史性的因素，并非无本之木、无源之水，凭空想象所得，乐人们创造唐俗乐大曲这种特定的结构体制亦如此。以汉魏旧乐而言，魏晋俗乐大曲的具体曲目虽然不再流传，但其本身蕴含的音乐结构形式、音乐技艺和音乐思维却通过乐人的流动被传播和传承；西域音乐本身也存在如木卡姆这种大型的歌、舞、乐三位一体的音乐形态；历史上民间的原生性音乐同样存在许多大型多段体音乐形式，这些音乐的结构形态正是专业乐人创造大曲音乐结构体制的现实性基础和历史性因素。

王昆吾曾指出："曲子的大量产生，是教坊设立的结果，宫妓和教坊妓的歌唱，造成了隋至盛唐的曲子辞繁荣"，"隋代所造新曲，可考者有58曲；据崔令钦

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第175页。
② 任半塘：《教坊记笺订》，第166页。

《教坊记》，开元、天宝年间教坊所掌的乐曲，达343种之数。花蕊夫人《宫词》追记盛唐音乐盛况说‘太常奏备三千曲’，虽有夸张，却说明炀、玄两代未见名目的乐曲尚多，可以说，这些新乐曲的大批产生，是在教坊建立、民歌集中，从而造成俗乐汇流的条件下实现的。”[①]同样，乐人们之所以能够创造出唐俗乐大曲这种高度规范化、程式化的音乐结构体制，与教坊等俗乐机构的设立和乐籍体系的成熟有关。西域音乐早在西汉张骞通西域之时已传入中原，北魏时期开始大规模向中原挺进，但北魏至隋甚至唐初均没有文献对大曲进行记载，《唐六典》和《教坊记》两部记载大曲的重要文献所载亦多为开元年间宫中音乐诸事，这也表明，唐俗乐大曲的形成至繁荣大抵在玄宗朝开元时期（713—741年）。虽然隋初教坊可能已经设立，但尚不成熟，仅起集中、保存南北音乐之用。又，隋在历史上的存续时间仅三十余年，时间较短，所以汉魏旧乐的清乐系统与西域诸国的音乐尚未有全面吸收、借鉴、融合，因而很难产生出音乐结构体制非常严密的唐俗乐大曲形态。至开元二年（714年），教坊、梨园等俗乐机构相继成立，这些俗乐机构既是通过不同渠道进入宫廷的各种民间音乐的汇集中心，也是专业乐人的教习场所，正是在这种机构中，汉魏旧乐、西域音乐以及各种民间音乐才有可能经专业乐人群体加工、规范、提炼，创造出大曲的结构体制，并按这种体制创制多种大曲音乐。再者，乐籍制度虽肇始于北魏，但并不成熟，乐籍体系还尚未真正形成，至开元年间，随着教坊、梨园等俗乐机构的设立，地方教坊机构在全国范围内形成普遍存在之势，乐籍制度和乐籍体系才开始逐渐完善。此时，西域音乐因历史的积淀以及统治阶层的爱好和提倡，在中原朝野上下早已成为风尚，这诸多因素，使得汉魏旧乐、西域音乐以及通过多种渠道进入教坊体系的各种民间原生态音乐有了融合之可能，正是在这种融合中，乐人创造了具有散序、中序、入破、彻等音乐结构的大曲形态。

第三节　唐代大曲的承载机构

大曲，体制之庞大、结构之繁复、表演技艺要求之精湛，决定其乐曲的创作

① 王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第73页。

和表演、乐人的教习和培训需要有机构和制度层面的保障。本书第三章对魏晋俗乐大曲的承载机构进行了考证，本节试图对唐代大曲的承载机构进行探讨。

中国古代乐官制度和音乐机构发展至隋已趋于成熟[①]，至唐则更完备，特别是开元二年（714年）“外教坊”[②]机构之设，改变了秦汉以降太常并典礼、俗音乐之局面。此后，太常、教坊别掌礼、俗音乐成为常制。虽然宋以降教坊亦承载部分礼乐职能，太常掌俗乐之情形亦时有发生，但太常典礼乐、教坊典俗乐之总体格局延续千载，未尝有变。

唐代的专业音乐机构主要有太乐署、鼓吹署、清商署、禁中内教坊、蓬莱宫内教坊、外教坊、梨园、太常梨园别教院、仗内教坊，其他如率更寺、宣徽院虽不是专业音乐机构，但它们承载部分音声技艺，亦具有音乐机构性质。这些音乐机构或承载礼乐大曲，或承载俗乐大曲，抑或礼、俗大曲兼掌，下面拟对这些音乐机构的性质以及承载大曲的形式进行考证。

一、礼乐大曲的承载机构

唐代礼乐大曲的承载机构有太乐署和禁中内教坊，其中，太乐署是礼乐大曲的主要承载机构，禁中内教坊协助太乐署承载部分礼乐大曲。

（一）太乐署

唐太乐署为太常寺下属机构，主要承载祭祀雅乐和宴飨礼乐，《旧唐书·职官三》云：

> 太乐署，令一人（从七品下），丞一人（从八品下），府三人，史六人，乐正八人（从九品下），典事八人，掌固八人，文武二舞郎一百四十人。太乐令调合钟律，以供邦国之祭祀享宴。丞为之贰。凡天子宫悬钟磬，凡三十六虡。凡大宴会，则设十部伎。凡大祭祀、朝会用乐，辨其曲度章服，而分始终之次。有事于太庙，每室酌献各用舞。凡祀昊天上帝及五方《大明》《夜明》之乐，皆六成，祭皇地祇神州社稷之乐，皆八成，享宗庙之乐，皆九成。其余祭

① 黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，第162页。

② 所谓“外教坊”主要是指开元二年所设的东、西京教坊，后文有详讨。

祀，三成而已。[①]

上述引文中用于“祀昊天上帝及五方”的《大明》《夜明》之乐，“祭皇地祇神州社稷”的“八成”之乐，以及“享宗庙”的“九成”之乐均为雅乐大曲，其他如大宴会所设十部伎音乐则有宴飨礼乐大曲表演。唐太乐署承载礼乐大曲，国家制度有明确规定，《唐六典》曰：

> 凡大乐、鼓吹教乐则监试，为之课限。注曰：大乐署掌教：雅乐：大曲，三十日成；小曲，二十日。清乐：大曲，六十日；文曲，三十日；小曲，十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌：大曲，各三十日；次曲，各二十日；小曲，各十日。[②]

可见，太乐署不仅承载礼乐大曲，国家还从制度上规定了太乐署教习各种大曲的时间，这也决定了太乐署对于“创承”礼乐大曲的重要意义。

（二）禁中内教坊

唐初武德年间（618—626年），国家在禁中设有内教坊，如意元年（692年）改名为云韶府，神龙年间（705—707年）复为内教坊。《旧唐书·职官志》曰：“内教坊，武德已来，置于禁中，以按习雅乐，以中官人充使，则天改为云韶府，神龙复为教坊。”[③]“雅乐”主要指国家祭祀音乐，由男性乐工承载，如《新唐书·百官志》卷四八“太乐署”条载：“唐改太乐为乐正，有府三人，史六人，典事八人，掌固六人，文武二舞郎一百四十人。”[④]上文所引《旧唐书·职官志》中的“雅乐”，可能指由皇后参与的诸多礼仪用乐，如皇后祀先蚕亲桑、皇后受册和皇后受外命妇朝贺礼仪。因为是皇后参与典礼仪式，因此，仪式用乐由女性乐人承载。杜佑《通典》对此记载甚详：

《通典》卷一一五《礼》七十五“皇后季春吉巳享先蚕”：

---

① 《旧唐书》卷四四，第1874—1875页。
② 《唐六典》卷一四，第399页。
③ 《旧唐书》卷四三，第1854页。
④ 《新唐书》卷四八，第1244页。

前享二日，太乐令设宫悬之乐于坛南内壝之内，如圆丘仪。诸女工人各为位于悬后……享日……司乐帅女工人入就位。典赞引亚献、终献，女相者引执事者，司宾引内命妇，内典引引外命妇俱入就位……典乐跪举麾，鼓柷，奏永和之乐……①

同上卷一二三《礼》八十三“皇后正至受外命妇朝贺”：

前一日……司乐展宫悬之乐于殿庭，设麾于殿上西阶之西，……司乐帅女工人入就位，典乐升就举麾位……典乐举麾，奏正和之乐……皇后降座，乐作；入自东房，侍卫警跸如来仪，乐止。女工人退。②

同上卷一二五《礼》八十五“临轩册命皇后”：

前一日……司乐展宫悬之乐于殿庭，设麾于殿上西阶之西……其日……司乐帅女工人入就位，典乐升就举麾位。……典乐举麾，奏正和之乐……皇后降座，乐作，御舆入自东房，侍卫警跸如常仪，乐止。女工人退。③

礼乐素由太常统管，内教坊虽承载部分礼乐职能，但它并非专门的礼乐机构，不如太乐署有丞、令等国家政府官员配制，它是协助太常教习、表演礼乐的机构。因此，其乐工由太常调配乐师去教习，《旧唐书·王珪传》曰：“时太常少卿祖孝孙以教宫人声乐不称旨，为太宗所让。珪及温彦博谏曰：‘孝孙妙解音律，非不用心，但恐陛下顾问不得其人，以惑陛下视听。且孝孙雅士，陛下忽为教女乐而怪之，臣恐天下怪愕。’”④杨荫浏认为：“唐初武德年间开始有内教坊，归太常寺领导。”⑤内教坊“归太常寺领导”不无可能，但它们并非制度上的隶属关系。因为，唐初内教坊常与太常并载，如《旧唐书·太宗纪》：“（贞观五年秋八

① 《通典》卷一一五，第2947—2952页。
② 《通典》卷一二三，第3160—3162页。
③ 《通典》卷一二五，第3194—3197页。
④ 《旧唐书》卷七〇，第2528—2529页。
⑤ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第234页。

月戊申），初令天下决死刑期必三覆奏，在京诸司五覆奏，其日尚食进蔬食，内教坊及太常不举乐。”[①]《旧唐书·刑法志》：“刑人日勿进酒肉，内教坊及太常，并宜停教。”[②]《新唐书·百官志》：“凡国忌废务日，内教、太常停习乐。”[③]这表明禁中内教坊独立于太常之外。

禁中内教坊乐人在按习雅乐的同时亦承载部分宫廷礼乐，其音声技艺水平之高，甚至超越了太常乐人。《旧唐书·音乐志》曰：

> 玄宗在位多年，善音乐，若讌设酺会，即御勤政楼。……太常大鼓，藻绘如锦，乐工齐击，声震城阙。太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下。鼓笛鸡娄，充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。日旰，即内闲厩引蹀马三十匹，为《倾杯乐曲》，奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，抃转如飞。又令宫女数百人自帷出击雷鼓，为《破阵乐》《太平乐》《上元乐》。虽太常积习，皆不如其妙也。[④]

击鼓表演者是宫女，表演曲目《破阵乐》《太平乐》《上元乐》三首乐曲均是立部伎乐曲，而非俳优杂技散乐，说明她们不是玄宗在开元二年（714年）所设的外教坊乐人。“太常积习，皆不如其妙”，说明这些宫女不是太常系统的机构所管。据此推断，这些宫女当是宫中内教坊乐人。同时也表明，禁中内教坊承载大曲类型为用于祭祀的雅乐大曲和用于宴飨的礼乐大曲。

二、俗乐大曲的承载机构

相比礼乐大曲承载机构较集中而言，俗乐大曲承载机构却较为分散，有清商署、仗内教坊、蓬莱宫内教坊、外教坊、梨园、太常梨园别教院和宣徽院七个机构，其中外教坊、梨园、太常梨园别教院是主要承载机构。大曲承载机构如此繁多，也表明其在唐代的繁盛。

---

① 《旧唐书》卷三，第41页。
② 《旧唐书》卷五〇，第2140页。
③ 《新唐书》卷四六，第1195页。
④ 《旧唐书》卷二八，第1051页。

（一）清商署

隋文帝袭梁、陈、北齐旧制，太常寺下设有清商署，至隋炀帝时，清商署被罢黜。《隋书·百官志下》载大业三年（607年）定令云："太常寺罢太祝署，……罢衣冠、清商二署。"[①]唐初，复设清商署，其后因"长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺"[②]，又被并于鼓吹署，《新唐书·百官志》曰："唐并清商、鼓吹为一署，增令一人。"[③]唐并清商于鼓吹署一事，《唐六典》亦有载，其云："隋太常寺，统鼓吹、清商二令、丞，各二人，皇朝因省清商，并于鼓吹，开元二十三年，减一人。"[④]但其被撤并的年代均无详载，黎国韬认为："开元二年（714年），玄宗置教坊、梨园，实施了许多重要的乐制改革，以理推之，清商署之并入鼓吹署，发生在开元初年的可能性较大。"[⑤]按此，则《教坊记》所载俗乐性质的清乐大曲如《采桑》《四会子》《泛龙舟》等，在教坊尚未设置之前应主要由太常寺下的清商署职掌。因此说，清商署是唐俗乐大曲承载机构之一。

（二）仗内教坊

开元二年"外教坊"未设置之前，太常兼掌礼、俗音乐，其中俗乐类别有散乐、仗内音声等。《新唐书·百官三》曰："唐改太乐为乐正，有府三人，史六人，典事八人，掌固六人，文武二舞郎一百四十人，散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人。"[⑥]即便是"外教坊"设立以后，宫中依然有仗内音声技艺表演。《全唐文》卷二〇七载宋璟《请停仗内音乐奏》曰："（开元五年，据《册府元龟》）十月十四、十五日，承前诸寺观，多动音声，今传有仗内音声，拟相夸斗，宫人百姓，或有缚绷，此事傥行，异常喧杂，四齐虽许作乐，三载犹在遏音。伏惟考理，深在典故，臣等既闻此事，不敢不陈。"[⑦]又《全唐文》卷二八七载张九龄《东封赦书》曰："卫士、马主、戎车主、幕士、掌闲、供膳太常，及仗内音声人，行署及蕃官（阙二字）并别敕杂色定名行从人，亦赐勋

---

① 《隋书》卷二七，第797页。
② 《通典》卷一四六，第3717页。
③ 《新唐书》卷四八，第1244页。
④ 《唐六典》卷一四，第406页。
⑤ 黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，第393页。
⑥ 《新唐书》卷四八，第1244页。
⑦ 《全唐文》卷二〇七《请停仗内音乐奏》，北京：中华书局，1983年，第2092页。

两转。”[①]正是仗内音声的存在和发展以及军中用乐之需，国家才效仿俗乐机构教坊设立仗内教坊对其进行专门管理。仗内教坊设立的具体时间，史无明载，据柏红秀考证，“它至迟在德宗建中年间已经设立”。[②]仗内教坊在宪宗朝曾有过迁移，五代十国时期依然存在，《资治通鉴》曰：“仗内教坊使严旭强取士民女子内宫中，或得厚赂而免之，以是累迁至蓬州刺史。”[③]

仗内教坊承载的音声技艺，主要有两类：其一，具有仪仗性质的音乐，如《新唐书·诸帝公主》载：“武攸暨与太平公主偶舞为帝寿，赐群臣帛数十万……假万骑仗内音乐送主还第，天子亲幸，宴近臣。”[④]其二，散乐等俗乐音声技艺，前文所引“仗内散乐”已说得很明确，当然，“散乐”之谓并非仅仅是俳优杂技，它还包括歌舞音乐。《通典》卷一四六“论散乐”云：“散乐，非部伍之声，俳优歌舞杂奏。”[⑤]可见，仗内教坊表演俗乐歌舞大曲亦不无可能。

（三）蓬莱宫内教坊

国家除了在禁中设内教坊以协助太常承载部分礼乐之外，又于开元二年（714年）在蓬莱宫侧设教坊承载俗乐。与禁中内教坊由太常乐官去教习不同，蓬莱宫侧内教坊有正式和固定的乐官配置，《新唐书·百官志》曰：“开元二年，又置内

---

① 《全唐文》卷二八七《东封赦书》，第2915页。

② 柏红秀：《唐代仗内教坊考》，《戏曲艺术》2006年第3期，第45页。

③ 《资治通鉴》卷二七〇，第8842—8843页。此外，康瑞军对仗内教坊曾做出如下两点结论：第一，所谓“仗内教坊”，就是鼓吹署下设的教习机构，亦即“鼓吹署教坊”；第二，仗内教坊的设立时间与太常寺鼓吹署相仿，即在武德初；元和十四年（819年）之前，仗内教坊位于西京宣平坊，元和十四年后，迁到延政坊，与其他属于内廷系统的教坊机构合并（康瑞军：《论唐末仗内教坊的实质及其他》，《黄钟》2008年第3期）。笔者认为此两点结论恐均难成立。第一，仗内教坊是独立的音乐机构，并非所谓的“鼓吹署教坊”。柏红秀《唐代仗内教坊考》对此已有指出。需要补充的是，康文依据的材料是《新唐书》卷一五四《李晟传》载德宗兴元年间（784年），李晟因战功而受到御赐“教坊、鼓吹迎导”的记载，“有诏赐……女乐一列。晟入第，京兆供帐，教坊、鼓吹迎导，诏将相送之”（第4869页）。由于中华书局版没有用标点将教坊与鼓吹两个机构分开，康文据此认为“教坊鼓吹”即是“鼓吹署教坊”，也就是“仗内教坊”。但《旧唐书》卷一二《德宗本纪》载此事时明确说是由教坊和鼓吹两个机构承载，其曰：“（兴元元年七月）赐李晟永崇里第，女乐八人。甲午，命宰臣诸将送晟入新赐第。教坊乐，京兆府供帐食馔，鼓吹导从，京城以为荣观。”（第345页）可见“鼓吹署教坊”一说并不能成立。第二，认为仗内教坊设立时间在武德初有臆测之嫌，康文将音声形式看作是音乐机构存在的标志了。诚然，唐初既已存在“仗内音声”“仗内散乐”等记载，但并不能据此推断“仗内教坊”在唐初就已设立。因为，只有当某种音声形式发展到一定程度时，国家才会设立专门的音乐机构对其进行管理，历史上“乐府”“清商署”“鼓吹署”等机构的设立均如此。至于学界多据《旧唐书·宪宗下》载“（元和十四年春正月）壬午，复置仗内教坊于延政里”，认为元和十四年仗内教坊与外教坊合署，此亦为不实。笔者认为仗内教坊“至迟在武宗朝依然存在”，由本文征引材料可知，仗内教坊于五代十国时期依然存在。此外，杨鸿年、黎国韬均认为“仗内教坊”即禁中“内教坊”亦有误，下文在探讨“内教坊”时对此有考辨，此处略。（杨、黎之说分别见于杨鸿年：《隋唐宫廷建筑考》，陕西人民出版社，1992年，第518页；黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，第479页）

④ 《新唐书》卷八三，第3655页。

⑤ 《通典》卷一四六，第3727页。

教坊于蓬莱宫侧，有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳优杂技。自是不隶太常，以中官为教坊使。”[①]内教坊乐官音声博士及第一曹博士和第二曹博士是效法政府官职所设，由此亦可以看出蓬莱宫内教坊的重要性及其专业音乐机构的意义。随着国家对俗乐音声的重视，内教坊乐人数目开始增多。陈旸《乐书》卷一八八载：“唐全盛时，内、外教坊近及二千员；梨园三百员；宜春、云韶诸院及掖庭之伎，不阙其数。太常乐工动则万余户。”[②]内教坊乐人具体数目虽不可确知，但从“内、外教坊近及二千员”记载看，内教坊乐人当不在少数。如此众多的乐人，国家势必要加以制度化管理。《唐会要》卷三四《杂录》载：“（开元）二十三年敕，内教坊博士及弟子，须留长教者，听用资钱，陪其所留人数，本司量定申者为簿。音声内教坊博士，及曹第一第二博士房，悉免杂徭，本司不得驱使。又音声人得五品已上勋，依令应除簿者，非因征讨得勋，不在除簿之列。”[③]

蓬莱宫内教坊与“外教坊”均为俗乐机构，其设置目的亦与“外教坊”同，是为“典俳优杂技”所设。外教坊承载俗乐大曲，《教坊记》有明载，以此推知，蓬莱宫侧内教坊当亦有承载俗乐大曲之可能。[④]

（四）外教坊

“外教坊”，狭义指唐玄宗开元二年（714年）所设的两京教坊。《教坊记》曰：“西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习。东京两教坊俱在明义坊，而右在南左在北也。”[⑤]“外教坊”作为音乐机构称谓，史有明载，陈旸《乐书》卷一八八：“唐全盛时，内、外教坊近及二千员。”[⑥]《册府元龟》卷一一一：唐宪宗“（元和二年）七月丁丑，御晨耀楼神策

① 《新唐书》卷四八，第1244页。
② 《乐书》卷一八八《乐图论·教坊部》。
③ 《唐会要》卷三四，第629—630页。
④ 值得注意的是，唐朝除了有禁中礼乐内教坊和蓬莱宫俗乐内教坊外，还有教习宫女文化知识的内文学馆教坊，不可混淆。《新唐书》卷四七《百官二》“内侍省”“掖庭局”条：“初，内文学馆隶中书省，以儒学者一人为学士，掌教宫人。武后如意元年，改曰习艺馆，又改曰万林内教坊，寻复旧。有内教博士十八人，经学五人，史、子、集缀文三人，楷书二人，庄老、太一、篆书、律令、今咏、飞白书、算、碁各一人。开元末，馆废，以内教坊博士以下隶内侍省，中官为之。”因其非习乐机构，故本文略之。
⑤ ［唐］崔令钦：《教坊记》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），第4页。
⑥ 《乐书》卷一八八《乐图论·教坊部》。

神威六军，内外教坊大合乐以乐之”。[①]可见，古人已使用“外教坊”一词以与禁中内教坊、蓬莱宫内教坊相区别。广义的“外教坊”包括两京教坊和地方音乐机构“府县教坊”。“府县教坊”，《新唐书·韦坚传》和《明皇杂录》均有载：

> 《新唐书·韦坚传》：船次楼下，坚跪取诸郡轻货上于帝，以给贵戚、近臣。上百牙盘食，府县教坊音乐迭进，惠宣妃亦出宝物供具。[②]
>
> 《明皇杂录》：唐玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里县令、刺史率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉。时河内郡守令乐工数百人于车上，皆衣以锦绣，伏厢之牛，蒙以虎皮，及为犀象形状，观者骇目。……府县教坊，大陈山车旱船、寻撞走索、丸剑角抵、戏马斗鸡，又令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为《破阵乐》《太平乐》《上元乐》。[③]

郭威认为：“‘府县教坊’不只是限于京师和陪都，还包括其他地方。依文献所言，以三百里为径，则洛州辖下河南、洛阳、偃师、巩、阳城、缑氏、嵩阳、陆浑、伊阙各县，河南府辖下之熊、谷、嵩、管、伊、汝、鲁诸州，以及与河南府平级的怀州、郑州、陕州、汝州等都畿道诸州皆可能要奔赴洛阳，文中所称‘河内郡’（即怀州）即是一处。可见府县教坊是一种普遍设置。”[④]因此，从整体层面看，广义的“外教坊”在建制上具有宫廷和地方上下相通的体系性。

“外教坊”[⑤]设置初衷，崔令钦在《教坊记》序言中有详述：“‘太常礼司，不宜典俳优杂技’，乃置教坊，分为左右而隶焉，左晓卫将军范安及为之使。”[⑥]又《资治通鉴》卷二一一“唐开元二年”载：“旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐，命右骁卫

---

① ［北宋］王钦若等：《册府元龟》卷一一一《宴享三》，北京：中华书局，1960年，第1316页。

② 《新唐书》卷一三四，第4561页。

③ ［唐］郑处诲：《明皇杂录》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1994年，第26页。

④ 郭威：《曲子的发生学意义》，第102页。

⑤ 此“外教坊”取狭义“东、西京教坊”之义，“地方教坊”承载俗乐大曲的问题在唐俗乐大曲传播一节中有探讨，此处略之。

⑥ 《教坊记》，第3页。《新唐书·礼乐志》：“玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者。及即位，命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者，酸枣县尉袁楚客上疏极谏。”（第475页）。此则史料与《教坊记》中所载为同一事，可知其所云“置内教坊于蓬莱宫侧”当为“东京两教坊”之误。

将军范及为之使。”[1]可见，国家在开元二年设“外教坊”其主要目的是为了“典倡优杂技”以改变太常礼、俗音乐兼掌之局面。自此至清代教坊司改名为和声署止，教坊典俗乐成为中国古代音乐机构和乐官制度之常制。虽然，教坊之设立并没有完全改变太常兼典礼、俗音乐之局面，教坊自身在宋以降亦承载部分礼乐职能[2]，但从其设置初衷及其承载的音声形式主体看，教坊主要是俗乐机构当无疑。

唐外教坊典倡优杂技，不可狭义理解，从《教坊记》记载看，歌舞大曲是其承载的重要俗乐形态。《教坊记》不仅在“大曲”目下刊录了四十六首大曲名，而且具体记载了部分大曲的创作和表演。譬如：“凡欲出戏，所司先进曲名，上以墨点者即舞，不点者即否，谓之‘进点’。戏日，内伎出舞，教坊人惟得舞《伊州》《五天》，重来叠去，不离此两曲，余尽让内人也。《垂手罗》《回波乐》《兰陵王》《春莺啭》《半社渠》《借席》《乌夜啼》之属，谓之‘软舞’；《阿辽》《柘枝》《黄獐》《拂林》《大渭州》《达摩》之属，谓之健舞”，[3]“《春莺啭》，高宗晓音律，晨坐闻莺声，命乐人白明达为之，遂有此曲”。[4]凡此均表明，教坊是俗乐大曲最重要的承载机构，其不论是对俗乐大曲的创作、表演，还是对承载乐人的教习、培训和管理都具有十分重要的意义。

（五）梨园

梨园是唐玄宗因酷爱法曲所设之音乐机构。《新唐书·礼乐志》曰：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’，宫女数百，亦为‘梨园弟子’，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。”[5]梨园之组织有法部和小部音声，所谓“小部音声”是指法部中十五岁以下之乐童。《杨太真外传》云：“小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五已下。”[6]法曲主要由法部承载，王建《霓裳词十首》曰：“弟子部中留一色，听风听雨作《霓裳》”，“传呼法部按《霓裳》，新得承恩别作行”。[7]又

① 《资治通鉴》卷二一一，第6694页。
② 项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》（上、下），《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2010年第3期，第25—35页；2010年第4期，第55—60+76页。
③ 《教坊记》，第5页。
④ 《教坊记》，第12页。
⑤ 《新唐书》卷二二，第476页。
⑥ ［北宋］乐史：《杨太真外传》，《开元天宝遗事十种》，第141页。
⑦ 《全唐诗》卷三〇一，第3425页。

《明皇杂录》载："明皇既幸蜀，西南行，初入斜谷，属霖雨涉旬，于栈道雨中闻铃，音与山相应。上既悼念贵妃，採其声为《雨霖铃》曲，以寄恨焉。时梨园子弟善吹觱篥者，张野狐为第一。此人从至蜀，上因以其曲授野狐。洎至德中，车驾复幸华清宫，从官嫔御多非旧人。上于望京楼下命野狐奏《雨霖铃》曲，未半，上四顾凄凉，不觉流涕，左右感动，与之歔欷，其曲今传于法部。"①

梨园表演的法曲，部分是大曲的形式。丘琼荪《燕乐探微·法曲》曰："凡遍数多而可称'大遍'者为大曲，否则为小曲或为次曲。法曲有大遍，亦有小遍，故法曲中有一部分为大曲，然而不尽是大曲。法曲之有异于其他乐曲者，主要在音乐，声音雅淡，比之喧阗的龟兹乐迥不相同。大曲的含义很简单，惟在遍数上分别，与音乐无关。大曲中有法曲，有非法曲；而法曲中有大曲，有非大曲。大曲中之法曲以音乐立异，法曲中之大曲以遍数区分（遍数多，则其组织较为复杂，乃必然之事）。《霓裳羽衣》为大曲，因其有十二遍。亦为法曲，因其有雅淡的音节和特有的演奏风格。所以，法曲和大曲不是对立的，而是交叉的。"②实际上，梨园弟子既表演法曲，也表演教坊曲，如《凉州》大曲，王昌龄《殿前曲二首》之二曰："胡部笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。新声一段高楼月，圣主千秋乐未休。"③因此说，梨园亦是俗乐大曲承载机构。

安史之乱以后，梨园弟子亡散严重，所谓"梨园弟子散如烟，女乐余姿映寒日"④。其后，乐人又频遭罢遣，《资治通鉴》卷二二五《唐纪四十一》"代宗大历十四年"（779年）："又罢梨园使及乐工三百余人，所留者悉隶太常。"⑤《新唐书·德宗纪》："癸未，罢梨园乐工三百人。"⑥因此，中唐以后，梨园机构渐趋衰退，法曲则转由太常梨园别教院、宣徽院等机构承载。

（六）太常梨园别教院

太常梨园别教院，其最初名为梨园新院，是唐初国家为了满足内廷宫中声色娱乐之需，设在太常寺的俗乐机构，与唐明皇在禁中所设"梨园"并非同一机

① 《明皇杂录》，第46—47页。
② 丘琼荪：《燕乐探微》，第100页。
③ 《全唐诗》卷一四三，第1444页。
④ 《全唐诗》卷二二二，第2357页。
⑤ 《资治通鉴》卷二二五，第7258页。
⑥ 《新唐书》卷七，第184页。

构。段安节《乐府杂录》曰："俗乐，古都属乐园新院，院在太常寺内之西北也，开元中始别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所；又于上都广化里、太平里，兼各署乐官院一所。古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院于此，旋抽入教坊。"[①]引文中"乐园新院"当是"梨园新院"的别称，此可以以陈旸《乐书·俗部乐》所载"唐俗乐部，属梨园新院，院在太常寺内之西壁"[②]相证。此外，从"俗乐，古都属乐园新院"以及"古乐工"记载来看，梨园新院当于教坊和梨园机构设立之前已有之。[③]因此说，梨园新院是开元二年（714年）以前太常设在"梨园"（作为地点的梨园）的俗乐教习机构。"外教坊"和梨园设立后，梨园新院部分乐人虽"抽入教坊"，但并没有被撤并，而是以新名"太常梨园别教院"存在，继续承载俗乐音声技艺形式。《旧唐书·音乐志》载："玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子，又云梨园弟子，以置院近于禁苑之梨园。太常又有别教院，教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛乱发于太乐署。别教院廪食常千人，宫中居宜春院。玄宗又制新曲四十余，又新制乐谱。"[④]太常别教院乐人居宜春院，也即《教坊记》中的"内人"。《教坊记》曰："妓女入宜春院，谓之'内人'，亦曰'前头人'。常在上前头也"，"宜春院女教一日便堪上场，惟搊弹家弥月不成。至戏日，上令宜春院人为首尾，搊弹家在行间，令学其举手也""内妓歌，则黄幡绰赞扬之"。[⑤]可见，太常梨园别教院乐人音声技艺水平之高。太常梨园别教院以供奉新曲为主，《开天传信记》曰："太真妃最善于击磬，搏拊之音泠泠然，新声虽太常梨园之能人，莫加也。"[⑥]其所供奉乐曲，《唐会要》卷三三《诸乐》有部分记载："太常梨园别教院，教法曲乐章等：《王昭君乐》一章、《思归乐》一章、《倾杯乐》一章、《破陈乐》一章、《圣明乐》一章、《五更转乐》一章、《玉树后庭花乐》一章、《泛龙舟乐》一章、

① ［唐］段安节：《乐府杂录》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），第45页。
② 《乐书》卷一八八《乐图论·俗部乐》。
③ 柏红秀：《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京：南京大学出版社，2010年，第30页。
④ 《旧唐书》卷二八，第1051—1052页。
⑤ 《教坊记》，第4—5页。
⑥ 《开天传信记》，第58页。

《万岁长生乐》一章、《饮酒乐》一章、《斗百草乐》一章、《云韶乐》一章。”[①]这仅仅是其承载俗乐曲目中的法曲部分，实际情形并非止于此。同书载“天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名”[②]二百数十曲均为俗乐曲，其中与太常梨园别教院法曲乐章相同者有《倾杯乐》《破陈乐》《圣明乐》《五更转》《泛龙舟》《思归乐》《万岁长生乐》七首。可知，所谓“太乐署供奉”，实为“太常梨园别教院供奉”，由此可见，太常梨园别教院承载俗乐音声的丰富性。

太常梨园别教院乐人甚众，“廪食常千人”，梨园被罢以后，其乐人规模又有扩增，《唐会要》卷三四载：“大历十四年五月诏，罢梨园伶使及官冗食三百余人，留者隶太常。”[③]黎国韬据此认为太常梨园别教院“是掌法曲乐章的机构，属太常太乐辖下，当是由罢梨园伶使以后留隶太常的乐工所组成”。[④]此说恐有误。梨园被罢以后，梨园乐人流入了太常梨园别教院是事实，但太常梨园别教院早已存在，并非是在梨园被罢之后因安置梨园乐人才设。开成三年（838年）以后，太常梨园别教院改为仙韶院。《新唐书·百官志》曰：“唐改太乐为乐正，……有别教院。开成三年，改法曲所处院曰仙韶院。”[⑤]机构名虽改，但承载法曲等俗乐之职能未变。太常梨园别教院承载诸多俗乐音乐技艺形式，不仅法曲中有大曲形式，如《泛龙舟》《玉树后庭花》等，而且也承载某些教坊俗乐大曲，如《唐会要》所载“太乐署供奉曲名”中的《回波乐》《破阵乐》《安公子》《春莺啭》等。因此说，太常梨园别教院是俗乐大曲的重要承载机构。

（七）宣徽院

唐宣徽院大约设置于代宗时期（762—779年）[⑥]，本为宦官机构，其长官为宣徽使，掌内廷供奉诸事。《资治通鉴》卷二四三《唐纪五十九》曰：“（穆宗长庆三年四月）丙申，赐宣徽院供奉官钱，紫衣者百二十缗，下至承旨各有差。胡

---

① 《唐会要》卷三三，第614页。
② 《唐会要》卷三三，第615页。
③ 《唐会要》卷三四，第630页。
④ 黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，第184页。
⑤ 《新唐书》卷四八，第1244页。黎国韬认为仙韶院与宣徽院有关（《先秦至两宋乐官制度研究》，第458页）。按中唐以后，梨园别教院和宣徽院均承载法曲，虽然宣徽院不是专门的音乐机构，但具有音乐机构的意义，因此《乐府杂录》“于上都广化里、太平里兼各署乐官院一所”中的两所“乐官院”可能指梨园别教院和宣徽院；但《新唐书》这则材料，前叙“别教院”，后述“仙韶院”，故笔者推断“仙韶院”可能是“太常梨园别教院”之改名。
⑥ 王永平：《论唐代宣徽使》，《中国史研究》1995年第1期，第74页。

注云：唐中世以后，置宣徽院，以宦者主之。其大朝贺及圣节上寿，则宣徽使宣答。徐度《卻扫编》曰：宣徽使，本唐宦者之官，故其所掌皆琐细之事。本朝更用士人，品秩亚二府，有南、北院，南院比北院资望尤优，然其职犹多因唐之旧。赐群臣新火，及诸司使至崇班、内侍、供奉、诸司工匠、兵卒名籍，及三班以下迁补、假故、鞫劾，春秋及圣节大宴，节度迎授恩命，上元张灯，四时祠祭，契丹朝贡，内庭学士赴上，督其供帐，内外进奉名物，教坊伶人岁给衣带，郊御殿、朝谒圣容，赐酺，国忌，诸司使下别籍分产，诸司工匠休假之类。”①音声技艺是其所掌诸事之一。

《唐会要》卷三四载：

> （元和）八年四月，诏除借宣徽院乐人官宅制。自贞元以来，选乐工三十余人，出入禁中。宣徽院长出入供奉，皆假以官第。每奏伎乐称旨，辄厚赐之。及上即位，令分番上下，更无他锡，至是收所借。②

《羯鼓录》载：

> 开府孙沇亦工之，并有音律之学，贞元中进《乐书》三卷。德宗览而嘉之，又知是开府之孙，遂召对赐坐，与论音乐喜甚。数日又召至宣徽，张乐使观焉，曰：“有舛误乖谬，悉可言之。”沇沈吟曰：“容臣与乐官商榷讲论，具状条奏。”上使宣徽使、教坊使就教坊与乐官参议数日，然后进奏。二使奏：“乐工多言沇不解声律，不审节拍，兼有聩疾，不可议乐。”③

宣徽院乐人称“宣徽弟子”，主要承载法曲等俗乐音声技艺，这可以从以下几则史料中获知。

《乐府杂录·琵琶》：

---

① 《资治通鉴》卷二四三，第7825页

② 《唐会要》卷三四，第630页。

③ ［唐］南卓：《羯鼓录》，罗济平校点，沈阳：辽宁教育出版社，1998年，第6—7页。

某门中有乐史杨志，善琵琶。其姑尤更妙绝。姑本宣徽弟子，后放出宫，于永穆观中住。①

《全唐文》卷七五七载大和中官左补阙王直方《谏厚赏教坊疏》：

陛下即位之始，宣徽、教坊，悉令停减人数。或闻近来，稍不如此。乐工弟子，赐与至广。每有此事，向外流传，伤陛下圣德，岂容易也。臣以为郑声娱人，新音动听，能使人情迷乱，舍弃万事，而为乐不足也。臣伏以圣体未安，加以声色之翫，侵蠹圣祚，得不忧乎！②

《旧唐书·文宗纪》：

（开成二年）辛未，宣徽院法曲乐官放归。③

王直方认为宣徽、教坊所掌音声为“能使人情迷乱”之“郑声”“新音”，《唐会要》云“宣徽院乐人，每奏伎乐”，故可推断宣徽院乐人主要承载俗乐，以供内廷声色娱乐之需求。其之所以会承载法曲，主要是中唐以后梨园机构逐渐萎缩、消亡之故。从“宣徽弟子”称谓上，亦可以看出宣徽院与梨园之间的继替关系及宣徽院承载法曲的重要意义。宣徽院既然承载法曲等俗乐音声技艺，当具有俗乐大曲承载机构的意义。

三、礼、俗大曲兼掌的音乐机构

唐东宫官署，比拟中央官制而置，自成体系，率更寺是其官职之一。此官职秦已有之，职掌诸事，《唐六典》有载：

汉詹事府属官有太子率更令、丞。……隋率更寺令一人，皇朝因之。龙朔

① 《乐府杂录》，第32页。
② 《全唐文》卷七五七《谏厚赏教坊疏》，第7862页。
③ 《旧唐书》卷一七，第568页。

二年改为司更大夫，咸亨元年复旧。……率更令之职，掌宗族次序，礼乐、刑罚及漏刻之政令。①

从音乐而言，率更寺以掌礼乐为要，但率更寺并非仅承载礼乐，俗乐亦有之。《通典·乐七》曰："大唐先天元年正月，皇太子令宫臣就率更寺阅女乐。"②《旧唐书·贾曾传》载："玄宗在东宫，盛择宫僚，拜曾为太子舍人。时太子频遣使访召女乐，命宫臣就率更署阅乐，多奏女妓。曾启谏曰：'……伏愿下教令，废德音，屏倡优，敦雅、颂，率更女乐，并令禁断，诸使採召，一切皆停。'……太子手令答曰：'比尝闻公正直，信亦不虚。寡人近日颇寻典籍，至于教化，偏所留心，女乐之徒，亦拟禁断。公之所言，雅符本意。'"③可见，率更寺兼掌礼、俗音乐，其中是否会有大曲之形式，没有文献明确记载。但在国家礼乐制统摄下，在法曲、俗乐大曲兴盛之时，亦不能排除其承载礼、俗大曲之可能。

兹根据上述考证，制唐代大曲承载机构图如下：④

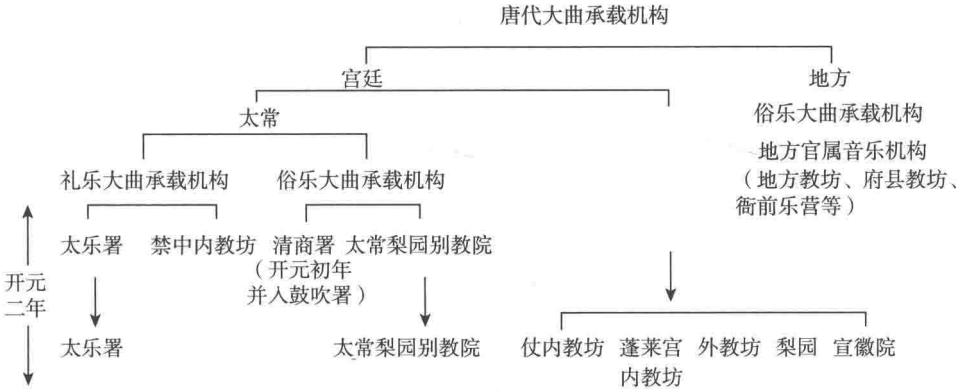


图3：唐代大曲承载机构图

观上图可知，唐初音乐机构均由太常统辖，太常兼掌礼、俗大曲，如此亦印

① 《唐六典》卷二七，第699—700页。
② 《通典》卷一四七，第3763页。
③ 《旧唐书》卷一九〇，第5028页。
④ 此图有两点需说明：第一，率更寺机构属于东宫系统，为简化、明晰音乐机构图示，故略之；第二，禁中内教坊和太常梨园别教院，严格而言，并非真正的音乐机构，和太常的关系也不完全是国家制度上的隶属关系，但其乐官、乐人的管理往往由太常统辖，故列于太常机构之下。

证了“旧制，雅俗之乐，皆隶太常”[①]之言。开元二年（714年）以后，音乐机构的格局发生了重大变化，首先是清商署已被撤并，其次是蓬莱宫内教坊、外教坊、梨园等俗乐机构大量出现，除太常梨园别教院下属太常之外，其他俗乐机构均独立于太常体系之外，原来由太常职掌的散乐、仗内音声、清商等俗乐也转由这些俗乐机构承载。虽然，此时太常下设机构太常梨园别教院依然典掌俗乐大曲，但从整体来看，已形成了太常典礼乐大曲，教坊、梨园等机构典俗乐大曲之格局。

第四节　唐俗乐大曲的传承和传播

如前文所言，唐代大曲因用乐功能和使用场合之别可分为礼乐大曲和俗乐大曲，礼乐大曲中的祭祀性雅乐大曲为金石乐悬、佾舞之形态。金石乐悬自汉魏以降逐渐小众化之后，宫廷之外的各级官府机构少有使用，唐朝乐制则明确规定各级官府不得有金石乐器。《唐会要·杂录》载：“（神龙二年九月）敕三品已上，听有女乐一部，五品已上，女乐不过三人。皆不得有钟磬。”[②]国家礼乐制度虽规定皇太子释奠于孔宣父和国子释奠于孔皇父所用之乐为雅乐大曲“十二和乐”和“文、武二舞”形态，但李唐王朝的文庙祭孔仪式并没有如赵宋朝那样达于地方官府，因此，雅乐大曲鲜有可能在宫廷之外各级地方官府机构传承，更不可能在民间各种场合表演；宴飨礼乐大曲虽非祭祀仪式用乐，但“二部伎”及“多部伎”中的礼乐大曲多在大朝会、宴朝臣等典礼活动中表演，其他宴飨礼乐大曲内容则具有明确指向性，如《南诏舞圣乐》《圣寿荷皇恩乐》《圣寿乐》《大定乐》等，它们或为唐历代帝王所创，或为地方军镇、边防节度使进献，其主旨均为歌颂圣朝文治武功之伟绩、天下太平安定之盛世，因此，在各级地方官府和高官贵戚府邸表演的可能性极小。稽考唐代文献，宴飨礼乐大曲在宫廷外表演仅见于《唐国史补》所载：“于司空頔，因韦太尉奉圣乐，亦撰顺圣乐以进，每宴必使奏之。其曲将半，行缀皆伏，独一卒舞于其中。幕客韦绶笑曰：‘何用穷兵独舞。’言虽诙

① 《资治通鉴》卷二一一《唐纪二十七》，第6694页。
② 《唐会要》卷三四，第628页。

谐，一时亦有谓也。頔又令女妓为六佾舞，声态壮妙，号孙武顺圣乐。”[①]于頔为中唐大臣，历任湖州刺史、苏州刺史等官职，宪宗元和三年（808年）曾官拜同中书门下平章事，此人虽有政绩，然益横暴、凌上威下、骄横不法，其将所撰《顺圣乐》进献朝廷后，于府邸令女妓为六佾舞之，是其僭越礼乐制度，骄横不法之表现。这首宴飨礼乐大曲在宫廷之外表演当属个别现象，并非常态。因此，从总体上看，唐礼乐大曲主要集中在宫廷传唱、表演，虽然某些宴飨礼乐大曲是朝中大臣和边地节度使令乐人创作所进献，他们具有表演宴飨礼乐大曲的能力和条件，但因震慑于朝纲国法，不会轻易僭越礼乐制度，擅自表演这些大曲供自己声色娱乐。

唐礼乐大曲集中于宫廷表演，俗乐大曲却不然，其传承空间较礼乐大曲更为复杂和广泛。然而，学界在探讨唐俗乐大曲时多认为其是一种上层社会文艺，它的组织结构复杂、表演规模宏大、技艺难度高，因而只可能在宫廷表演。笔者认为此观点未必符合史实，对于唐俗乐大曲的传承空间和社会属性我们需结合史料做出更为客观的判断。本节运用音乐传播学理念，从地方官府用乐机构、乐籍体系等层面对此问题进行探讨。

传承与传播是一对相互关联而又有区别的概念范畴，虽均有“传”字，但其义所指有别。“传承”之“传”是为“传授”“教习”之义，“传承”强调技能、技艺、文化、传统等通过传授、教习使之得以继承和完整呈现；“传播”之“传”是为“递送”“传达”“散布”之义，强调信息、信号的散布和传达。虽然传播效应追求有传必达，但因传播途径等原因，信息衰减不可避免，因此，信息难以完整呈现。就唐俗乐大曲而言，其传承是指乐人通过教习、传授具有创作、表演大曲的技能，在乐籍制度的规范及音乐机构的保障下能较为完整地表演大曲，呈现大曲的全貌；其传播虽然同是由乐籍制度下那些经过教习、培训的乐人来实现，但因大曲是群体性承载的大型音乐形式，在缺乏机构保障和规范的情况下，大曲难以完整呈现，更多是大曲某部分的表演。传承与传播虽不同，但它们之间却相辅相成，密切关联。唐俗乐大曲的传承是其传播的前提，只有唐俗乐大曲具备很好的传承机制，它才可能通过多种渠道在更广阔的范围内进行传播；同时，唐俗乐

① ［唐］李肇：《唐国史补》，上海：上海古籍出版社，1979年，第59页。

大曲因广泛传播形成的社会音乐潮流和引发的社会效应又会激发和促进乐人们更好地传承俗乐大曲。就中国历史上传统音声技艺形式而言，“中国社会从北朝到清雍正朝的一千又数百年间，对于多种音声技艺形式有一种制度统辖，那就是乐籍制度，在这种制度下，几乎所有官方形态的专业音声技艺形式都是乐籍中人作为主要‘创承’者，由此而成为各个时代各类技艺的承载主体。这个群体执事于宫廷和各级地方官府，属于体系内传承，然后面向社会服务，由此形成了全国性的巨大网络体系，正是他们承载着礼乐和俗乐（前面所讲到的音乐、舞蹈、戏曲、说唱、杂技等）。如此，在体系内传承、组织化传播的前提下形成社会人士的再传播”。[①]唐俗乐大曲正是经“乐籍体系内传承面向社会传播”才形成了全国范围内网络化的存在状态。

一、唐俗乐大曲体系内传承

宫廷虽为全国技艺最为精湛的乐人汇集之地，并有相应的物质、财力支撑及专业乐官管理，但唐俗乐大曲并非如礼乐大曲那样囿于制度规定仅限于宫廷表演，其在藩镇、高级别官府、王侯贵戚的府邸等场所均有传承。《唐会要》曰：“宝历二年九月，京兆府奏：‘伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱。岂惟夸盛军戎，实因接待宾旅。伏以府司每年重阳上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。’”[②]京兆府所奏“诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐”，表明唐代各级地方官署机构均有乐人表演音乐以满足声色娱乐之需。虽然奏文未涉及各级地方官署机构表演何种音声技艺，但从音乐流行的激发机制层面看，无论是传播对象——风靡宫廷、引领社会音乐潮流的俗乐大曲，还是传播途径——制度化的乐籍体系，抑或说传播者——专业化的乐人群体，以及唐玄宗等诸位皇帝的喜爱和提倡，均使得唐俗乐大曲具有多层面的“权威性”，这种“权威性”对流行对象的宣传与促进，在流行效应中具有至关重要的作用[③]，足以激发各级地方官署机构及高官贵族们对俗乐大曲欣赏的审美渴望。因此，唐代地方官署机构及高官贵族府邸均有表演俗乐大曲之情形，兹胪列相关史

① 项阳：《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》，第4页。
② 《唐会要》卷三四，第631页。
③ 曾遂今：《音乐社会学》，第307页。

料数则以见其概。

其一，大曲在藩镇、地方官府表演。

《新唐书·吐蕃下》：

唐使者始至，给事中论悉答热来议盟，大享于牙右，饭举酒行，与华制略等，乐奏《秦王破阵曲》，又奏凉州、胡渭、录要、杂曲，百伎皆中国人。①

《新唐书·礼乐志》：

咸通间，诸王多习音声，倡优杂戏，天子幸其院，则迎驾奏乐。是时，藩镇稍复舞《破阵乐》，然舞者衣画甲，执旗旆，才十人而已。②

《乐府杂录》：

《破阵乐》，曲亦属此（龟兹）部，秦王所制，舞人皆衣画甲，执旗旆。外藩镇春冬犒军，亦舞此曲，兼马军引入场，尤甚壮观也。③

《乐府诗集》引《乐苑》曰：

《凉州》，宫调曲，开元中，西凉府都督郭知运进。④

其二，大曲在王侯贵戚、朝臣府邸表演。

《全唐文》卷六八〇《醉吟先生传》：

每良辰美景，或雪朝月夕，好事者相遇，必为之先拂酒罍，次开诗箧，诗酒既酣，乃自援琴，操宫声弄《秋思》一遍。若兴发，命家僮调法部丝竹，合

① 《新唐书》卷二一六，第6103页。
② 《新唐书》卷二二，第478页。
③ 《乐府杂录》，第24页。
④ 《乐府诗集》卷七九，第1117页。

奏《霓裳羽衣》一曲。①

白居易《霓裳羽衣歌》：

移领钱唐第二年，始有心情问丝竹。玲珑箜篌谢好筝，陈宠觱栗沈平笙。清弦脆管纤纤手，教得霓裳一曲成。自注："自玲珑以下，皆杭之妓名。"②

《碧鸡漫志》：

文宗时，诏太常卿冯定，采开元雅乐，制《云韶雅乐》及《霓裳羽衣曲》。是时，四方大都邑及士大夫家，已多按习。③

以上几则史料不仅显示地方官府、藩镇、朝臣高官府邸确实存在表演俗乐大曲的情形，而且表明俗乐大曲在宫廷、地方官府、军镇、朝臣高官府邸间存在传承的一致性。例如《霓裳羽衣歌》，它既在宫中表演，又在四方大都邑及白居易等士大夫府邸表演。再如，《凉州》大曲，本是开元中，西凉都督郭知运所进，其在边地和宫廷均有表演不足为怪，但它在吐蕃及其他外藩表演则值得考量。唐俗乐大曲是群体性承载的大型歌舞形式，要求乐人数量之众、音声技艺之精、乐器组合规模之大均非他种音声技艺形式可比拟，那么它们何以能在上述场合得以完整表演和全面呈现？何以实现全国范围内网络化的存在状态？又何以实现乐曲传承的一致性？显然，对于唐俗乐大曲这种大型综合性的音乐形式，其乐曲的创作和表演、乐人的教习和培训无疑都需要有制度层面的保障，而这个制度即是在中国历史上存续了千余载的乐籍制度。大曲经过乐籍制度下专业乐人群体的创作和规范，经由乐人的轮值轮训，在乐籍体系内自上而下、自下而上地传播，从而为大曲在宫廷、地方官府、军镇、朝臣高官府邸间出现一致性提供了可能。我们可以从以下三个层面对此进行剖析：

---

① 《全唐文》卷六八〇《醉吟先生传》，第6955页。
② 《全唐诗》卷四四四，第4970页。
③ 《碧鸡漫志》卷三，第75页。

第一，乐人在地方官府、藩镇、朝臣高官府邸的广泛存在。音乐是一种声音的艺术，在声音存储媒介（留声机、录音机、唱片等）尚未出现之前，音乐以声响的方式呈现只能通过乐人的现场表演，其传承亦只能以活态的方式通过乐人口传心授来实现。嵇康临终前自言："《广陵散》于今绝矣！"[①]《旧唐书·音乐志》云："今郎子逃，《清乐》之歌阙焉。"[②]历史上各王朝制订礼乐之初极力搜寻、网罗前朝乐人，均表明乐人对于音声技艺传承的重要性。在某种程度上可以说，乐人在，音乐存，乐人亡，音乐失。因此，唐俗乐大曲能在上述场合得以完整表演和全面呈现，是因为这些场合均有数量不等的专业乐人群体存在。

本书第三章第六节"魏晋俗乐大曲的承载群体"曾指出魏晋南北朝时期高级别官员府邸家妓乐人群体主要源于国家配给和赏赐，这种配给制度在唐代依然延续，并以王朝法令的形式予以明确规定。《唐会要》曰："三品已上，听有女乐一部，五品已上，女乐不超过三人"，"敕五品已上正员清官，诸道节度使及太守等，并听当家畜丝竹，以展欢娱。行乐盛时，覃及中外"。[③]《旧唐书·职官志》载："三品已上，得备女乐。五品女乐不得过三人。"[④]国家对高官功臣予以赏赐乐妓亦是惯例，《安禄山事迹》载："（天宝九年）玄宗计日幸望春宫，以待十六日献俘八千人于观风楼下。赐庄宅各一所，杂彩绫罗、金银器物及声音口等。注曰：龟兹一部，鸡栖鼓、指鼓、腰鼓、笛、箫、觱篥等七人。"又，"玄宗每于苑中放鹰鹘，所获鲜禽，多走马宣令赐尝。王鉷、杨国忠选胜燕乐，必赐梨园、教坊音乐，贵妃姊妹亦多在会中"。[⑤]玄宗赐予宠臣安禄山龟兹一部，包括乐器及乐人，这种小型乐队组合想必亦能胜任龟兹大曲的表演；至于赐予杨国忠等人梨园、教坊音乐，则可能有两种情况，一是指包括乐人、乐器组合及乐曲，一是仅赏赐乐曲，如果是这种情况，那么意味着杨国忠等人府邸本已有乐人群体存在，不然所赐乐曲没有任何意义。然而亦有直接将大曲音乐赐予朝中大臣的记载，《新唐书·礼乐志》曰："文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。有玉磬四虡，琴、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一，登歌

① 徐震堮：《世说新语校笺》，北京：中华书局，1984年，第195页。
② 《旧唐书》卷二九，第1068页。
③ 《唐会要》卷三四，第628页，第630页。
④ 《旧唐书》卷四三，第1830页。
⑤ ［唐］姚汝能：《安禄山事迹》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，2006年，第80页，第81页。

四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏。谓大臣曰：‘笙磬同音，沈吟忘味，不图为乐至于斯也。’自是臣下功高者，辄赐之。”[①]正是国家以制度的方式将乐人、乐器和乐曲赏赐给高官宠臣，他们才会在自己府邸欣赏到大曲的表演。前文所引大曲在王侯贵戚、朝臣府邸表演的数则材料，不论是白居易“命家僮调法部丝竹，合奏《霓裳羽衣》”，还是“《云韶雅乐》及《霓裳羽衣曲》，是时四方大都邑及士大夫家，已多按习”，均表明他们府邸有专业乐人群体承载俗乐大曲表演以供他们声色娱乐。至于所谓“士大夫家”，实则兼有文人和官员的双重身份，如白居易，先后任秘书省校书郎、翰林学士等职，长庆元年（821年）官拜上柱国，则为二品大员，可谓官位显赫，这是其家有乐妓数人，可以随时展演大曲的原因所在。这与明初“家乐戏班”大多集中在王府贵戚、朝臣高官之家情况类似，张发颖曾指出：“有明一代诸王，自始至终，都是有家乐戏班供奉的。”[②]因为只有他们才有资格享受国家制度规定较多数量的乐人配给，才有较强的经济实力去供养这些乐人生活起居等所需的庞大费用。

王侯贵戚、朝臣府邸乐人群体表演大曲是一种私人用乐行为，往往多在朝臣贵戚间的宴饮聚会场合演奏，而地方官府、藩镇等政府机构则有一批乐人群体承载着官方、公家的日常礼、俗用乐。“这既是乐文化作为音声形态必须具有活态承载的特性所决定，亦是制度规定性下的需要所致。”[③]《唐会要·散乐》曰：“贞观二十三年十二月，诏诸州散乐太常上者，留二百人，余并放还。”[④]显然，诸州军镇均有为数不少的乐人群体存在。作为官方行为的政府用乐，这些乐人当由国家在制度上给予配备，否则官员间迎来送往所需音乐，诸如“本品鼓吹”“百官卤簿”等则无从表演。前文所引材料：唐史至吐蕃，饭举酒行，乐奏《秦王破阵曲》《凉州》《胡渭》《录要》大曲数首，外藩镇春冬犒军表演《破阵乐》大曲，均属于政府行为的官方演出，虽然这些大曲日常在府邸的宴饮场合也会表演，但用乐场合不同，其用乐性质亦发生变化。至于边地节度使进献《凉州》《伊州》等大

① 《新唐书》卷二二，第478页。
② 张发颖：《中国家乐戏班》，北京：学苑出版社，2002年，第22页。
③ 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，第12页。
④ 《唐会要》卷三三，第612页。

曲，前文在探讨唐俗乐大曲结构体制形成时已有剖析，这里尚需补充。前人研究唐俗乐大曲只关注其在宫廷表演，殊不知，既然这些“边地大曲”由边地节度使进献，则边地地区——安西都护府当有编排、创作这些大曲的乐人群体存在，他们理应有表演这些大曲的能力。再者，音乐虽需通过物质载体乐器、乐人来展演，但其本身却是一种非物质的形式。因此，这些大曲在被进献朝廷之后，并不意味其在边地官府就不复存在。边地节度使及各级地方官府虽不敢擅自表演，欣赏那些进献给朝廷的宴飨礼乐大曲，但是对于这些俗乐大曲，他们大可不必畏忌。从这个层面上说，各级地方官府及军镇乐人不仅仅是单纯的表演群体，而且是俗乐大曲创作的中坚力量。

虽然各级地方官府、军镇等均有专业乐人群体存在，但因政权级别、经济、交通等因素，不同级别的地方官府和区域其乐人数量及专业水准则有差异。总体而言，高级别官府机构及经济重镇区域乐人数量为多。龚自珍言道：“昔者唐、宋、明之既宅京也，于其京师及其通都大邑，必有乐籍，论世者多忽而不察。”[①]又《五杂俎》云：“今时娼妓布满天下，其大都会之地动以千百计，其他穷州僻邑在在有之。”[②]所说虽非尽为唐朝之事，但历代情况大体一致。从大曲创演所需乐人的规模及技艺要求来看，大曲当主要传承于这些高级别官府机构和经济重镇区域。前文引《碧鸡漫志》所云：“是时四方大都邑及士大夫家，已多按习。”正是这种情况的反映。

第二，乐人技艺的教习。地方官府、藩镇、朝臣高官府邸均有乐人群体存在固然重要，但更重要的是，他们应当具备创作、编排、表演这些俗乐大曲的能力。这些乐人群体既然远离宫廷之外，那么他们“创承”俗乐大曲的音声技艺能力如何获得？通过何种途径得到教习和培训？这是我们需要探讨的。

从文献记载看，李唐王朝非常重视对编排、创演大曲的乐人进行专业化的教习及制度化的管理。《唐六典》曰：

凡大乐、鼓吹教乐则监试，为之课限。注曰：大乐署掌教：雅乐：大曲，

① ［清］龚自珍：《京师乐籍说》，《龚自珍全集》，上海：上海人民出版社，1975年，第117页。
② ［明］谢肇淛：《五杂俎》，《历代笔记丛刊》，上海：上海书店出版社，2001年，第157页。

三十日成；小曲，二十日。清乐：大曲，六十日；文曲，三十日；小曲，十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌：大曲，各三十日；次曲，各二十日；小曲，各十日。高丽、康国一曲。

鼓吹署：棡鼓一曲十二变三十日；大鼓一曲十日；长鸣三声十日；铙鼓一曲五十日，歌、箫、笳一曲各三十日；大横吹一曲六十日，节鼓一曲二十日，笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥一曲各二十日；小鼓一曲十日；中鸣三声十日；羽葆鼓一曲三十日，鐏于一曲五日，歌、箫、笳一曲各三十日；小横吹一曲六十日，箫、笛、觱篥、笳、桃皮觱篥一曲各三十日成。①

国家规定大乐署和鼓吹署对乐人职掌各种具体音声技艺形式有明确的时间规定，雅乐大曲三十日，清乐大曲六十日，西凉、龟兹、疏勒等地区的大曲各三十日。既然有时间限定，那么大乐署乐官应当负责乐人技艺的培训和考核，只有经过严格的教习、培训及相关考核、奖惩，才能真正提高乐人们的技艺水平，使其能在规定时间内完成各种性质、各种形式大曲的编排和演出。《新唐书·百官志》对此有明确记载：

凡习乐，立师以教，而岁考其师之课业为三等，以上礼部。十年大校，未成，则五年而校，以番上下。有故及不任供奉，则输资钱，以充伎衣乐器之用。散乐，闰月人出资钱百六十，长上者复繇役，音声人纳资者岁钱二千。博士教之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部覆之。十五年有五上考、七中考者，授散官，直本司，年满考少者，不叙。教长上弟子四考，难色二人、次难色二人业成者，进考，得难曲五十以上任供奉者为业成。习难色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成，皆入等第三为业成。业成、行修谨者，为助教；博士缺，以次补之。长上及别教未得十曲，给资三之一；不成者隶鼓吹署。习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成；不成者，博士有谪。内教博士及弟子长教者，给资钱而留之。②

① 《唐六典》卷一四，第399页。
② 《新唐书》卷四八，第1243页。

上述引文值得辨析之处有四：

其一，教坊、梨园等虽然是唐俗乐大曲的主要承载机构，国家对这些机构中的乐人进行教习、培训肯定存在，但具体教习情况，文献无明确记载，这是古人撰史著书重礼乐、轻俗乐之体现。至于《教坊记》根据乐人技艺水平将乐妓分为内人（前头人）、宫人、搊弹家，以及《新唐书·礼乐志》所载唐玄宗选坐部弟子三百人入梨园亲自进行调教，均只约略涉及教坊、梨园乐人之教习。上文材料所载虽为太常乐人的教习情况，但如本章第三节所揭示，唐俗乐大曲并非只有教坊机构承载，太常兼掌礼、俗音乐，即便在开元二年（714年）外教坊设立以后，太常梨园别教院依然承载诸如西凉、龟兹等俗乐大曲。因此，国家对太常乐人的教习，其实也部分反映了国家对唐俗乐大曲乐人的教习情况。

其二，材料中所谓“难曲”及“难色大部伎”实为“大曲”（包括礼、俗大曲）之别称，因为引文中对乐人学业的记载逻辑为——太乐署乐人：难色大部伎、次部、易色小部伎；鼓吹署乐人：大小横吹之难色、易色。这与上文《唐六典》记载逻辑一致，故可推断“难曲”即指“大曲”。这进一步明确了唐代大曲专业乐人“创承”群体的教习情况。

其三，国家为了激发、提高太常乐人的音声技艺水平，制定了明确的考核和奖惩制度，如“十五年有五上考、七中考者，授散官，直本司”，“得难曲五十以上任供奉者为业成”，“习难色大部伎三年而成”等。唐代大曲为数众多，国家规定乐人掌握五十首为业成，自是在情理之中。宋朝对教坊乐工习学大曲亦有类似规定，陈旸《乐书·教坊部》曰：“圣朝循用唐制分教坊为四部，……自合四部以为一，故乐工不能遍习，第以大曲四十为限，以应奉游幸二燕，非如唐分部奏曲也。”[①]岸边成雄认为：“上述之宋朝教坊大曲，为宫廷乐（通称燕乐）之一部，系模仿唐朝俗乐，故学习宋朝大曲四十首，与学习难曲五十首，需要同样技术和能力，故宋朝教坊之乐工，以学习大曲四十为限度一事，与唐朝太乐署乐工所定以学习难曲五十首以上为最低条件，两者似有关连。”[②]此说甚是。

其四，以上三点虽是针对太常乐人教习而言，但实则反映了全国范围内各级

① 《乐书》卷一八八《乐图论·教坊部》。
② 〔日〕岸边成雄：《唐代音乐史的研究》（上册），第147页。

地方官府、军镇及官员府邸乐人的教习情况。因为，一方面这些经过培训的太常乐人会通过配给、赏赐等渠道进入宫廷之外的各级地方官府；另一方面地方官署乐人要定期进宫廷接受轮值轮训。材料中所言“以番上下”“难色四番而成，易色三番而成”，说的正是地方官属乐人分番进宫廷轮值轮训的情况。《唐六典·太乐署》对此有更详细的记载：“凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，核其名数而分番上下。”注曰：“短番散乐一千人，诸州有定额。长上散乐一百人，大常自访召。关外诸州者分为六番，关内五番，京兆府四番，并一月上；一千五百里外，两番并上，六番者，上日教至申时；四番者上日教至午时。”[①]正是国家规定了这样的“轮值轮训制度”[②]，地方官府、军镇及官员府邸乐人才能具备较高的音声技艺水平，他们才能承载各种礼、俗音乐，创作、编排、表演各种俗乐大曲。

第三，地方官属音乐机构的设置，是大曲在地方官府表演的机构性保障。机构是政策实施的行政保障，并对具体执行政策的群体进行管理和规范。国家在各级地方官府设置音乐机构就是为了国家的相关政策能在全国范围内得以有效地实施，地方官属乐人能得到有效的管理。宫中乐人有太乐署、鼓吹署、教坊、梨园等机构及其乐官进行管理，而各级地方官府亦有音乐机构存在。项阳认为：“宫廷用乐虽具特殊性并引领潮流，但从国家意义上考量，其地方官府所用礼乐与俗乐在主导层面上必然保持与中央政府一定程度的相通、一致性，地方官府所辖官属乐人在为官府服务的同时也服务于社会，如此形成‘国家在场’的体系内传承，面向社会传播，用乐主导层面的有序；正是地方官府中用乐机构诸如府县教坊、诸州散乐、乐营、衙前乐的存在，这些具有机构意义的单位形成网络化的同时，亦将在各地创造的相关内容加以吸纳并融入体系之中，经过规范后由这个体系返播全国。”[③]“就现有史料看，至晚在唐玄宗时期，地方官府音乐机构也已经全面设立，其与宫廷构成‘中央—地方’的多级体系——这种体系就是作为全国性音乐机构的设置，其地方官府音乐机构则可以通称为‘地方教坊’”；“教坊是乐籍体系基础性的机构设置，隋唐以降，宫廷与分布于各地的教坊成为音声技艺能够上下相通、体系内传承、面向社会传播的重要结点和传输平台，其与轮值轮训相

① 《唐六典》，第406页。
② 详参项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年，第202—215页。
③ 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，第6—7页。

辅、相成，是音声技艺发生、发展的基本动力与核心所在”。[①]由此可见，地方官属音乐机构对唐俗乐大曲在全国范围内的网络化、一致性存在具有的重要意义。

地方官府、军镇、高官府邸乐人群体的存在，垂直式的乐人技艺教习方式——“轮值轮训制度”，地方官属音乐机构的普适性设置，三者相辅相成、互为存在，既共同构建起了李唐王朝成熟的乐籍体系，也成就了唐俗乐大曲在全国范围内规范、有序、网络化、一致性的传承状态。可以说，基于地方音乐机构和轮值轮训制所形成的乐籍体系，既为大曲的创作提供了动力，又为大曲的传承及音乐形态的完整统一提供了保障。

二、唐俗乐大曲面向社会传播

前文已指出，唐俗乐大曲通过乐籍体系内传承，在宫廷、各级地方官府、高官朝臣府邸等场合表演能够得到完整呈现，但许多文献记载的大曲表演并非是完整的形式，如：

陈陶《西川座上听金五云唱歌》：

> 愿持卮酒更唱歌，歌是《伊州》第三遍，唱著右丞征戍词，更闻闺月添相思。[②]

高骈《赠歌者二首》：

> 公子邀欢月满楼，双成揭调唱伊州。[③]

李涉《寄荆娘写真》：

> 章台玉颜年十六，小来能唱西梁曲。教坊大使久知名，郢上词人歌不足。[④]

---

① 郭威：《曲子的发生学意义》，第100页，第109页。
② 《全唐诗》卷七四五，第8472页。
③ 《全唐诗》卷五九八，第6920页。
④ 《全唐诗》卷四七七，第5424页。

《北梦琐言》载荆南推官王贞范之妹，梦神授琵琶曲云：

其曲名一同人世，有《凉州》《伊州》《胡渭州》《甘州》《绿腰》《莫靼》《倾盆（杯）乐》《安公子》《水牯子》《阿滥泛》之属。①

《乐府杂录》：

洎渔阳之乱，六宫星散，永新为一士人所得。韦青避地广陵，因月夜凭阑于小河之上，忽闻舟中奏《水调》者，曰："此永新歌也。"②

《杜阳杂编》：

上降日，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人也，挈养女五人，才八九岁，于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲，俯仰来去，赴节如飞。③

以上几则材料，从大曲的表现形态层面看，有声乐演唱、器乐演奏和舞蹈表演三种形式，从结构规模看，有非"大遍"表演的情形，总体而言，它们均反映大曲非完整表演的状态。那么大曲为什么会出现上述不完整表演的情况？我们可以从以下两个方面进行阐述：

第一，乐人服务对象的主体性选择。前文虽然揭示了唐俗乐大曲在体系内传承的完整性和一致性现象，但我们只是强调宫廷、地方官府、官员府邸有专业乐人群体存在，他们在乐籍制度的保障下，通过乐官的组织领导，有能力完整地表演大曲。就实际情况而言，大曲在体系内传承并非总是以完整的形态呈现。因为决定大曲的表演形式不仅与乐人能力有关，更与其服务对象的审美情趣有关。宫中皇帝也好，地方官员也罢，他们对于贱民身份的乐人群体均具有绝对的拥有权

① ［五代］孙光宪：《北梦琐言》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，2002年，第453页。
② 《乐府杂录》，第26页。
③ ［唐］苏鹗：《杜阳杂编》，《笔记小说大观》（第一册），扬州：广陵古籍刻印社，1983年，第147页。

和支配权，因此，他们完全可以将自己的审美情趣（如喜欢歌唱、舞蹈、器乐演奏，或兼而有之）强加于乐人，并通过他们的表演以尽可能完美的形式呈现出来。从美学上说，这是审美主体的能动性决定了审美对象的存在方式，或者说审美情趣对象化。

第二，多渠道面向社会传播。虽然服务对象的主体性选择能够决定大曲的呈现方式，但从传播学层面而言，大曲在面向社会传播时不能完整呈现有其必然性。唐俗乐大曲面向社会传播主要有三种方式：

其一，以乐谱为媒介的传播。中国的乐谱发展至唐代已成为传播音乐的重要方式，唐代诸多诗文对此有描述，譬如：白居易《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》："琵琶师在九重城，忽得书来喜且惊。一纸展开非旧谱，四弦翻出是新声。"[①]王建《霓裳曲》："旋翻新谱声初起，除却梨园未教人。宣与书家分手写，中官走马赐功臣。"[②]《温泉宫行》："梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞。"[③]章孝标《蜀中赠广上人》："疏讲青龙归禁苑，歌抄白雪乞梨园。"[④]方干《江南闻新曲》："乐工不识长安道，尽是书中寄曲来。"[⑤]从记载来看，上述乐谱或为歌谱，或为乐器独奏谱。大曲是综合性的歌舞表演形式，当它以歌或乐呈现时，即意味着形态的不完整。例如《敦煌琵琶谱》用二十个谱字记写了二十五首曲子，其中《倾杯乐》《伊州》虽为教坊俗乐大曲，但从今人译谱情况看，其不论是音乐结构还是表现形式均已非大曲形态，只是两首短小的琵琶独奏曲。因此说，大曲通过乐谱传播难以得到完整的呈现。

其二，体系内传承，面向社会传播。大曲的传承和传播均主要由乐人完成，体系内传承，面向社会传播，是指宫廷、地方官府、官员府邸乐人面向大众服务，将大曲向外部社会传播，即从官方向民间传播。如《唐语林》载：

> 宣宗妙于音律，每赐宴前，必制新曲，俾宫婢习之。至日，出数百人，衣以珠翠缇绣，分行列队，连袂而歌，其声清怨，殆不类人间。其曲有曰《播皇

① 《全唐诗》卷四五五，第5154页。
② 《全唐诗》卷三〇一，第3425页。
③ 《全唐诗》卷二九八，第3375页。
④ 《全唐诗》卷五〇六，第5756页。
⑤ 《全唐诗》卷六五三，第7501页。

> 猷》者，率高冠方履，褒衣博带，趋赴俯仰，皆合规矩；有曰《葱岭西》者，士女踏歌为队，其词大率言葱岭之士，乐河湟故地，归国而复为唐民也；有《霓裳曲》者，率皆执幡节，被羽服，飘然有翔云飞鹤之势。如是者数十曲。教坊曲工遂写其曲奏于外，往往传于人间。①

宫廷教坊乐工记写《播皇猷》《葱岭西》《霓裳曲》诸曲，在宫廷外演奏，正表明大曲通过教坊乐工从宫廷向民间传播。但实际上宫廷乐人和府邸乐人正常情况下并不面向社会表演，只有地方官属乐人才存在既为公家执事应差，又面向社会表演的情形。“地方官属乐人，是指面向大众服务的乐人群体，与宫廷乐人和宅邸乐人相比，是音乐机构体系中人员数量和发挥作用最大的群体，也是直接为民间用乐服务的最主要的乐人群体。一方面，为官方日常事务中的用乐服务；另一方面，面向所有社会消费群体，服务于秦楼楚馆、茶楼酒肆、勾栏瓦舍，并具有冲州撞府、走村串户的流动性和灵活性。”②笔者认为，地方官属乐人的公、私用乐行为，正是“体系内传承，面向社会传播”的具体体现，为“公”是“体系内传承”，为“私”是“面向社会传播”。③两者之间的区别在于，为“公”时，乐人在地方音乐机构的保障及相关人员的领导下具有组织性和群体性；为“私”时缺乏领导，很难形成群体性。大曲是群体性承载的综合性艺术，没有群体性承载，难以完整地呈现。再者，秦楼楚馆、茶楼酒肆这些场所的消费群体流动性大，是一种“快餐式”的消费方式，在音乐商品不够成熟，运行机制不够健全，大型的社会性、商品性演出场所尚未广泛存在的情况下，大曲这种动辄数十段的大型艺术并不适合在这些场合完整演出，故多以非完整形态表演。

其三，自然传播。音乐的自然传播原义是指口耳相传的传播方式，“传授双方之间除了声波传递的空气介质之外，没有任何智力媒介和技术媒介的介入”。④本

---

① ［北宋］王谠：《唐语林校正》（上），周勋初校正，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1987年，第659页。

② 郭威：《曲子的发生学意义》，第136页。

③ 府邸乐人表演虽非为国家政府的官方用乐，亦是为“私”之音乐行为，但其与地方官属乐人面向社会服务之“私”不同，地方官属乐人为“私”之主体是乐人自身，府邸乐人为“私”之主体则是乐人的服务对象——政府官员。

④ 曾遂今：《音乐创造的灵感：从音乐的自然传播到技术传播》，曾田力主编：《中国音乐传播论坛》（第一辑），北京：北京广播学院出版社，2004年，第48页。

书中的“自然传播”与“体系内传承”概念相对，是指非国家制度性传播，其传播行为非受国家制度规定和约束，非由国家政府机构相关领导者组织，完全是偶然或自我行为的传播方式。例如战乱、移民、国家裁减乐人、放宫人等引起乐人流动产生的传播方式。这些乐人虽然很多是乐籍中人，但他们传播音乐并非制度规定，也没有政府机构领导组织，在这种传播方式下，他们难以将大曲完整表演。

以上两点表明，不论是服务对象的主体性选择，还是乐谱、战乱等自然传播方式，都决定了大曲在从官方至民间面向社会传播时鲜有可能得到全面、完整的呈现，这是出现大曲摘遍、或以器乐独奏等不同种形式表演的原因所在，也是大曲在“体系内传承，面向社会传播”时显现“整体一致性下的区域丰富性”①的原因所在。

当然，大曲不论在体系内传承还是面向社会传播，并非仅存在从宫廷至地方官府和民间这种自上而下的传播方式，还应注意到自下而上，抑或自上而下与自下而上互动的传播方式，前文所云，边防节度使进献各种俗乐大曲以及宴飨礼乐大曲就是这种传播方式的体现。总之，唐俗乐大曲虽然是群体性承载的大型歌舞形式，其组织结构之繁、乐人数量之众、音声技艺之精、乐器组合规模之大，均非他种音声技艺形式可比拟，但它并非只是上层社会文艺，只局限于宫廷表演，同时还通过专业乐人群体的“创承”、制度化的乐籍体系传播，以及各级地方官属音乐机构的保障，而形成多形态（“大遍”、摘遍、声乐、器乐、舞蹈等）、多层面（官方与民间）、多空间（宫廷、地方官府、藩镇、官员府邸）、网络化的传承与传播状态。

小　结

本章从礼乐制度、乐籍体系、音乐机构等方面对唐代大曲进行了全面探讨，得出以下四点认识：

其一，唐代礼乐制度的成熟促进了礼乐大曲的彰显。唐代的祭祀雅乐和宴飨礼乐均有大曲形式。雅乐大曲有“十二和乐”大曲、“文、武二舞”大曲两种形

① 项阳：《功能性·制度·礼俗·两条脉——对于中国音乐文化史的认知》，《中国音乐》2007年第2期，第33页。

式，音乐结构体制以“变（或成）”为特点；宴飨礼乐中“多部伎”“二部伎”内各大曲则兼具雅乐大曲和俗乐大曲之特征，这是礼、俗大曲相互间交流、融合的结果。

其二，唐俗乐大曲结构体制并非源于汉魏旧乐和西域音乐，而是由专业乐人群体融合东、西音乐创造形成。乐人们之所以能够创造出唐俗乐大曲这种高度规范化、程式化的音乐结构体制，与教坊等俗乐机构的设立、乐籍体系的成熟、国家专业化的教习和制度化的管理有关。

其三，唐初，太常兼掌礼、俗大曲；开元二年（714年）以后，逐渐形成了太常典礼乐大曲，教坊、梨园等机构典俗乐大曲之格局。

其四，唐礼乐大曲的传承主要集中于宫廷，唐俗乐大曲虽然在宫廷、地方官府、官员府邸能够得到完整呈现和一致性传承，但在通过多种方式面向社会传播时却呈现出多种形态，这是唐俗乐大曲在“体系内传承，面向社会传播”时“整体一致性下区域丰富性”的表现。

第五章　式遵旧典、容有新变：大曲发展新趋势

宋元以降，大曲沿礼、俗两条脉络继续演进，只是在式遵旧典的同时，发展演化的动力更为强劲。因此，我们看到，不论是礼乐大曲还是俗乐大曲，其发展均表现出明显的阶段性特征。宋、辽、金、元时期，礼乐大曲多袭前朝旧乐传统，继续保持以“变（或成）”为结构的样态。明、清时期，体现出演化的意义。一则，雅乐大曲的结构体制不再以“变（或成）”为典范，歌辞亦非齐言句式，出现了骚赋体体式，这是明清时期骚赋体文学广泛流行导致雅乐大曲歌辞句式发生的变化。歌辞句式的变化，必然会影响与其相辅相成、依附共生的音乐，因此，音乐的旋律曲调亦呈现出新的面貌。二则，明清时期的宴飨礼乐大曲多借鉴当时已为时俗的南北曲音乐，表现出明显的套曲体音声形式，这是宴飨礼乐大曲与社会上广泛流行的俗乐有密切关联的具体体现。

相对于礼乐大曲而言，俗乐大曲发展、演化呈现出的新形态不仅开启了大曲自身发展的新局面，而且直接促进了中国套曲体音声技艺的形成。首先，宋俗乐大曲在继承唐俗乐大曲三部性结构体制等整体特征的情况下，内部结构逐渐朝复杂化和精细化方向发展，形成具有散序、𩞁、排遍、攧、衰等多个性格鲜明、速度不一的结构段落，这些结构段落的出现，意味着宋俗乐大曲专业化、程式化和规范化的程度更高；其次，宋俗乐大曲结构发展至精细繁复之后，为突破自身体制的束缚，一方面以多种“摘遍”形式部分性存在，一方面逐渐从乐人技艺层面、结构体制层面和结构思维层面整体性向套曲体形态演化，形成了诸宫调、杂剧、南戏等众多音声技艺形式。这些音声技艺或为说唱表演，或为歌舞演故事，其外部表现形态虽与大曲有别，但在结构体制上，其曲牌联缀的规则和程式均体现了俗乐大曲的特征。因此，均可视它们为大曲的衍化形态，这也是它们在宋元

以降被称为“大曲”的原因所在。

第一节　礼乐大曲的继承与发展

孔子曰：“移风易俗，莫善于乐；安上治民，莫善于礼。”[①]礼乐在中国古代封建王朝绝非是审美意义的存在，它不仅是封建等级制度对象化的感性显现，具有极强的象征意义，更是国家政治教化的方针策略，所谓“礼、乐、刑、政四达而不悖，则王道备矣”。[②]正因为如此，中国历史上各封建王朝，不论是汉人掌握政权还是少数民族入主中原，他们均视创制礼乐为国家要事，或因袭前朝旧乐，或创制本朝新乐。宋元至清消亡这段历史时期，礼乐大曲发展呈现阶段性特征：明、清之前各朝代以承继唐代礼乐大曲传统为主，明、清两代则在继承中有所发展和创新。

一、礼乐大曲的继承

天祐四年（907年），朱温篡唐，唐朝覆亡，中国历史进入五代十国时期。在频繁的战争中“乐器工衣”亡失严重，但礼乐大曲发展并未出现断层。《辽史·乐志》曰：“梁改唐十二和乐为九庆乐，后唐建唐宗庙，仍用十二和乐，晋改为十二同乐。”[③]由于各朝在位时间较短，文献记载阙如，因此，相关礼乐大曲难知其详。至赵宋朝建立，国家实现初步统一，礼乐大曲继而再次得到规范和整合。《宋史·乐志》曰：

> 宋初，命俨仍兼太常。建隆元年二月，俨上言曰：“三、五之兴，礼乐不相沿袭。洪惟圣宋，肇建皇极，一代之乐，宜乎立名。乐章固当易以新词，式遵旧典。”从之，因诏俨专其事。俨乃改周乐文舞《崇德之舞》为《文德之舞》，武舞《象成之舞》为《武功之舞》，改乐章十二“顺”为十二“安”，盖

---

① 《孝经注疏》卷六，《十三经注疏》，第18页。
② 《礼记正义》卷三七，第301页。
③ 《辽史》卷五四，第884页。

取“治世之音安以乐”之义。[1]

太常卿窦俨所言“乐章固当易以新词，式遵旧典”，是指国家在创作礼乐时虽然撰新词以体现本朝的国家精神，但用乐传统及其音乐体制依然遵前朝之旧。因此，不论是祭祀乐章十二“安”乐，还是《文德》《武功》二舞，在音乐本体和表现形态层面均继承了西周以降以六代乐舞为典范的礼乐大曲传统。《宋史·乐志》曰：“乐奏六成者，即仿周之六变，八成、九成亦如之”[2]，“其舞六变：一变象六师初举，二变象上党克平，三变象维扬底定，四变象荆湖归复，五变象邛蜀纳款，六变象兵还振旅”。[3]正是礼乐大曲继承的意义。

宋代除用于祭祀、朝会等场合的雅乐大曲外，尚有用于宴飨仪式的礼乐大曲。从文献记载看，可以确知的是宋太宗亲自创制的十八首大曲。《宋史·乐志》曰：

太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者，总三百九十。凡制大曲十八：正宫《平戎破阵乐》，南吕宫《平晋普天乐》，中吕宫《大宋朝欢乐》，黄钟宫《宇宙贺皇恩》，道调宫《垂衣定八方》，仙吕宫《甘露降龙庭》，小石调《金枝玉叶春》，林钟商《大惠帝恩宽》，歇指调《大定寰中乐》，双调《惠化乐尧风》，越调《万国朝天乐》，大石调《嘉禾生九穗》，南吕调《文兴礼乐欢》，仙吕调《齐天长寿乐》，般涉调《君臣宴会乐》，中吕调《一斛夜明珠》，黄钟羽《降圣万年春》，平调《金觞祝寿春》。[4]

因旧曲造新声者五十八：正宫、南吕宫、道调宫、越调、南吕调，并《倾杯乐》《三台》；仙吕宫、高宫、小石调、大石调、高大石调、小石角、双角、高角、大石角、歇指角、林钟角、越角、高般涉调、黄钟羽、平调，并《倾杯乐》；中吕宫《倾杯乐》《剑器》《感皇化》《三台》；黄钟宫《倾杯乐》《朝中措》《三台》；双调《倾杯乐》《摊破抛毬乐》《醉花间》《小重山》《三台》；林

① 《宋史》卷一二六，第2939页。
② 《宋史》卷一三〇，第3037页。
③ 《宋史》卷一二六，第2942页。
④ 《宋史》卷一四二，第3351页。

钟商《倾杯乐》《洞中仙》《望行宫》《三台》；歇指调《倾杯乐》《洞仙歌》《三台》；仙吕调《倾杯乐》《月宫仙》《戴仙花》《三台》；中吕调《倾杯乐》《菩萨蛮》《瑞鹧鸪》《三台》；般涉调《倾杯乐》《望征人》《嘉宴乐》《引驾回》《拜新月》《三台》。

若《宇宙贺皇恩》《降圣万年春》之类，皆藩邸所作，以述太祖美德，诸曲多秘。而《平晋普天乐》者，平河东回所制，《万国朝天乐》者，又明年所制，每宴享常用之。①

黄翔鹏先生说："宋太宗制大曲十八首，据旧曲作新声，其音乐已非真正的唐代大曲。"②此说有两点值得辨析：第一，认为"宋太宗所制十八首大曲是因旧曲所造"之说有误。因旧曲造新声者是《倾杯乐》等五十八首乐曲，若《宇宙贺皇恩》《降圣万年春》之类，皆宋太宗在藩邸所作；第二，"已非真正的唐代大曲"一言，正是指出了宋太宗亲制的十八首大曲已非唐（宋）俗乐大曲类型。反之，从功能性用乐角度说，它们是在宴飨仪式中为用，"以述太祖美德"为旨归的礼乐大曲。和唐代宴飨礼乐大曲一样，这些礼乐大曲因借鉴、吸收雅、俗大曲音乐体制所创，兼具两者之特点，当然不是真正的唐俗乐大曲了。

辽之雅乐大曲得于后晋，承于唐，初用唐十二"和"乐，后改名为"安"乐。《辽史·乐志》曰："大同元年，太宗自汴将还，得晋太常乐谱、宫悬、乐架，委所司先赴中京"③，"唐十二和乐，辽初用之：《豫和》祀天神，《顺和》祭地，《永和》享宗庙，《肃和》登歌奠玉帛，《雍和》入俎接神，《寿和》酌献饮神，《太和》节升降，《舒和》节出入，《昭和》举酒，《休和》以饭，《正和》皇后受册以行，《承和》太子以行"。④其十二"安"各乐名，可知者仅有二，"天子出入，奏《隆安》；太子行，奏《贞安》"，"余十安乐名缺"。⑤虽说"八音器数，大抵因唐之旧"，但因"雅乐歌辞，文阙不具"，故辽之雅乐大曲更为详实的情况

① 《宋史》卷一四二，第3355—3356页。
② 黄翔鹏：《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》，《黄翔鹏文存》，济南：山东文艺出版社，2007年，第812页。
③ 《辽史》卷五四，第883页。
④ 《辽史》卷五四，第884页。
⑤ 《辽史》卷五四，第884页。

难以明知。但辽之“大乐”值得注意，《辽史·乐志》曰：“用之朝廷，别于雅乐者，谓之大乐。”[①]它既不是儒家音乐观念中抽象意义的伟大理想的音乐，也并非雅乐的代名词，而是有实际所指，即唐坐部伎之景云乐舞，用于朝廷宴飨等礼仪场合，具有宴飨礼乐大曲的意义。“大乐器：本唐太宗《七德》《九功》之乐。武后毁唐宗庙，《七德》《九功》乐舞遂亡，自后宗庙用隋文、武二舞。朝廷用高宗《景云乐》代之，元会，第一奏《景云乐舞》。杜佑通典已称诸乐并亡，唯《景云乐舞》仅存。唐末、五代板荡之馀，在者希矣。辽国大乐，晋代所传。杂礼虽见坐部乐工左右各一百二人，盖亦以《景云》遗工充坐部；其坐、立部乐，自唐已亡，可考者唯《景云》四部乐舞而已。”[②]可见，辽虽为外族契丹王朝，对中原时有瓜分吞并之心，但依然为中原传统文化所折服，继承了中原礼乐大曲的传统。

金、元两王朝亦是如此。与辽乐承唐不同，金朝礼乐袭宋之旧典。《金史·乐志》曰：“初，太宗取汴，得宋之仪章钟磬乐虡，挈之以归。皇统元年，熙宗加尊号，始就用宋乐。”又云：“唐以‘和’，宋以‘安’，本朝定乐曲以‘宁’为名。”金代以“宁”为名的祭祀雅乐亦为大曲的形式，如送神所奏《来宁之曲》为九成。其宫调与结构是“奏黄钟宫三、大吕角二、太蔟徵二、应钟羽二，曲词皆同”。[③]降神所奏《乾宁之曲》为六成，“其圜钟为宫，黄钟为角，太蔟为徵，姑洗为羽。圜钟三奏，黄钟、太蔟、姑洗皆一奏，词并同”。[④]其他如文舞《保大定功之舞》、武舞《万国来同之舞》等亦为多“成”的雅乐大曲形式。

蒙元王朝在礼乐文化重建方面亦是不遗余力，对于西夏、金、宋的音乐采取“拿来主义”态度。《元史·乐志》曰：“若其为乐，则自太祖征用旧乐于西夏，太宗征金太常遗乐于燕京，及宪宗始用登歌乐，祀天于日月山，而世祖命宋周臣典领乐工，又用登歌乐享祖宗于中书省。既又命王镛作《大成乐》，诏括民间所藏金之乐器。至元三年，初用宫县、登歌、文武二舞于太庙，烈祖至宪宗八室，皆有乐章。三十年，又撰社稷乐章。成宗大德间，制郊庙曲舞，复撰宣圣庙乐章。仁宗皇庆初，命太常补拨乐工，而乐制日备。”[⑤]

---

① 《辽史》卷五四，第885页。
② 《辽史》卷五四，第886页。
③ ［元］脱脱等：《金史》卷三九，北京：中华书局，1975年，第882页，第884页，第885页。
④ ［元］脱脱等：《金史》卷三九，第893页。
⑤ 《元史》卷六七，第1664页。

元代礼乐文化重建还有一个重要的途径是历史上的东平府音乐。《元史·乐志》载：

> 太宗十年十一月，宣圣五十一代孙衍圣公元措来朝，言于帝曰："今礼乐散失，燕京、南京等处，亡金太常故臣及礼册、乐器多存者，乞降旨收录。"于是降旨，令各处管民官，如有亡金知礼乐旧人，可并其家属徙赴东平，令元措领之，于本路税课所给其食。
>
> 宪宗二年三月五日，命东平万户严忠济立局，制冠冕、法服、钟磬、笋虡、仪物肄习。五月十三日，召太常礼乐人赴日月山。八月七日，学士魏祥卿、徐世隆，郎中姚枢等，以乐工李明昌、许政、吴德、段楫、寇忠、杜延年、赵德等五十余人，见于行宫。帝问制作礼乐之始，世隆对曰："尧、舜之世，礼乐兴焉。"时明昌等各执钟、磬、笛、箫、篪、埙、巢笙，于帝前奏之，曲终，复合奏之，凡三终。十一日，始用登歌乐祀昊天上帝于日月山。祭毕，命驿送乐工还东平。①

东平自北宋宣和元年（1119年）设府以来，金、元时期在行政区域上一直为路、府级别，是军事重镇和交通枢纽，在这种高级别地方官府机构中有大量乐人群体承载各种礼、俗用乐自是不必说。更为要者，圣人孔子故里曲阜在北宋至金、元时期大抵隶于东平府治下，自宋徽宗政和六年（1116年）特颁赐礼器、乐器于阙里之后，"国之雅乐"遂在阙里传承。《山东通志》曰："（政和）六年五月诏，遣宣教郎孔若谷颁赐堂上正声大乐一副、礼器一副于阙里。……天下节镇州县学皆赐堂上乐一副，正声乐曲十二章，春秋上丁释奠则学生登歌作乐。"②正因为如此，蒙元统治者才借助其时东平府的乐人创制本朝雅乐。这些雅乐的结构体制和表演形态与宋、金宫廷雅乐一脉相承。《元史·乐志》曰：

> 凡宗庙之乐九成，舞九变。黄钟之宫，三成，三变。大吕之角，二成，二

① 《元史》卷六八，第1691—1692页。
② ［清］岳浚纂修：《山东通志》（四）卷一《阙里三》，扬州：江苏广陵古籍刻印社，1986年，第5页。

变。太簇之徵，二成，二变。应钟之羽，二成，二变。圜丘之乐六成，舞六变。夹钟之宫，三成，三变。黄钟之角，一成，一变。太簇之徵，一成，一变。姑洗之羽，一成，一变。社稷之乐八成，林钟之宫二成，太簇之角二成，姑洗之徵二成，南吕之羽二成。①

由上可知，唐以降，不论是汉人执政的赵宋王朝，还是辽、金、元三个少数民族王朝，均遵循西周以降礼乐传统，在祭祀、朝会等礼制仪式场合为用的雅乐均继承多“变（或成）”的大曲形态。

二、礼乐大曲的新发展

与上述王朝礼乐大曲多承袭前朝旧乐不同，明、清两朝礼乐大曲则在继承的基础上显现出新变化，主要表现为两个方面：

其一，雅乐乐章的结构体制发生了变化。以“成”为结构单位，各“成”的宫调及其次序有明确规定，如宗庙之乐九成，黄钟宫三成、大吕角、太簇徵、应钟羽各二成，是西周以降雅乐大曲结构体制之特征。除魏晋南北朝外，明之前余下各王朝的雅乐大曲均如此。然而，明清时期的雅乐却发生了变化。《明史·乐志》曰：“稽明代之制作，大抵集汉、唐、宋、元人之旧，而稍更易其名。”②《清史稿·乐志》曰：“世祖入关，修明之旧，有中和韶乐，郊庙朝会用之。有丹陛大乐，王公百僚庆贺用之。有中和清乐、丹陛清乐，宫中筵宴用之。”又云：“稽清之乐，式遵明故。”③明、清两代雅乐一脉相承，它们虽然在用乐场合、乐器组合、承祀对象等方面遵前朝旧典，但其具体乐曲如《凝和》《太和》《开平》《兴平》等却均不再以“成”为结构，前朝各代频繁见于文献记载的“六成”“八成”“九成”等词语在明、清两朝的文献中难觅其踪迹。检索《明史》《明集礼》《明会典》《太常续考》《清史稿》等文献，它们虽然对雅乐乐章有详细记载，但未见一例以“成”为结构单位，更没有如“九变词同”或如“黄钟为宫（三奏）、大吕为角（二奏）、太簇为徵（二奏）、应钟为羽（二奏）”这样的记载。明、清两

① 《元史》卷七一，第1768—1769页。
② 《明史》卷六一，第1500页。
③ 《清史稿》卷九四，第2732页。

代有关文庙祭孔的文献如《圣门乐志》《阙里文献考》等亦不见记载。可见，雅乐大曲的结构体制在明清时期确实发生了变化。

此外，雅乐乐章歌辞的句式亦有变化。虽然唐雅乐大曲乐章歌辞存在错落有致的体式，但总体而言，前朝各代雅乐乐章主要为齐言四言体。然而，明、清两代的雅乐歌辞一改四言体规整的句式，出现了大量带语气词“兮”的骚赋体。如明洪武八年（1375年）御制的圜丘乐章《中和之乐》，其歌辞：“仰惟兮昊穹，臣率百职兮迓迎。幸来临兮坛中，上下护卫兮景从。旌幢缭绕兮四维，重悦圣心兮民获年丰。”整体为“五、七、六、七、七、九”的句式。曲调与文辞句式密切关联，文辞句式变化，必然会引起音乐风格改变。正如项阳《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》一文所言：“特别应注意语气助词‘兮’的使用，这在整体九个乐章中每一句都有，但位置不同。由于乐歌旋律创作与歌词浑然一体，这必定使旋律进行充满变数。”①

笔者认为雅乐结构体制的变化可能是明初儒臣、乐官因理解前朝旧乐存在偏颇所致。明太祖在建国之初虽然极力因前朝旧乐创制本朝雅乐，但实际情况并不理想。《明史·乐志》曰：

> 明兴，太祖锐志雅乐。是时，儒臣冷谦、陶凯、詹同、宋濂、乐韶凤辈皆知声律，相与究切厘定。而掌故阔略，欲还古音，其道无由。太祖亦方以下情偷薄，务严刑以束之，其于履中蹈和之本，未暇及也。文皇帝访问黄钟之律，臣工无能应者。英、景、宪、孝之世，宫县徒为具文。殿廷燕享，郊坛祭祀，教坊羽流，慢渎苟简，刘翔、胡瑞为之深慨。世宗制作自任，张鹗、李文察以审音受知，终以无成。盖学士大夫之著述止能论其理，而施诸五音六律辄多未协，乐官能纪其铿锵鼓舞而不晓其义，是以卒世莫能明也。②

从“掌故阔略，欲还古音，其道无由”“问黄钟之律，臣工无能应者”等记载看，前朝蒙元的礼乐传统未能传承，明初的儒臣、乐官等人已不明重建礼乐的门

① 项阳：《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期，第109页。
② 《明史》卷六一，第1499—1500页。

径。虽然宋胡瑗曾上奏朝廷曰："至若六变而天神降，八变而地祇格，九变而人鬼享，非有难易之分。"[①]但乐官们在实际创制雅乐时误将一首乐曲的多段结构"成"，诸如"黄钟三奏"中的"奏"理解为一套仪式用乐中的各乐曲，导致明代雅乐的结构体制难以真正全面完整地遵循前朝旧乐传统。朱载堉《律吕精义》卷九《舞容》曰："常考太常旧规，原无变态之说，盖失其传也。"[②]朱载堉所言之"变态"即指以"变（或成）"为体制的乐舞形态。明代文献所载"九奏乐止""用乐六奏"以及"九奏三舞"[③]的用乐规范，其"奏"并非"成"之义，而是独立乐章"首"之义。至于歌辞句式的变化，与明清时期骚赋体歌诗发展有关。明清时期，骚体赋创作甚为流行，王夫之、刘基、方孝孺、李梦阳、杨慎、王守仁、黄道周等众多文人墨客，都曾热衷于骚体赋创作，并有大量作品存世。清代赋家侯心斋云："今之作者，遇大典礼或用古赋；言情适志之作或杂用骚赋、文赋；考试所用皆律赋也。"[④]正是在这种歌诗发展潮流的影响下，宫廷御用的诸位儒臣才创作了骚体赋性质的雅乐歌章。这也显现出"国之雅乐"因势而变、因时而创的发展情形。

其二，宴飨礼乐大曲的新形式。[⑤]从明之前各朝宴飨礼乐大曲的创制及其特征看，宴飨礼乐大曲与各朝代主流的俗乐形态有密切关系，明代的宴飨礼乐大曲亦如此。以攕、鞎、袞等为结构体制的大曲在南宋、金、元时期已开始向诸宫调、杂剧等套曲体形态演化，至明以曲牌联缀为特征的套曲体发展更为成熟，套曲体音声技艺成为了当时社会各种俗乐的主流形态。这种曲牌联缀的套曲体制及其表现形态必然会影响宫廷音乐的发展，特别是在宴飨仪式中为用的各种音乐形态。因此，明代许多用于宴飨仪式的礼乐均为曲牌联缀体样态，其曲牌音乐亦多为社会上广为流行的俗乐曲调。例如明代大宴仪式中所奏的《抚安四夷舞曲》由五个曲牌音乐组成。

---

① 《明史》卷六一，第1513页。
② 《律吕精义》，第1159页。
③ 《明史》卷六一，第1503页。
④ ［清］侯心斋：《律赋约言》，程祥栋：《东湖草堂赋钞》初集卷首，清光绪三年（1877年）安怀山房刻本。
⑤ 根据下文研究，宋代以"攕""鞎""袞"等为结构体制的俗乐大曲虽然在南宋、金、元时期依然有所传承，但已经开始全面向诸宫调、杂剧等套曲体音声形式演化，诸宫调、杂剧等可看作是大曲的衍化形态。同理，明清时期宫中具有套曲体的宴飨礼乐，亦可看作是大曲的衍化形态。本文称其为宴飨礼乐大曲的新形式，一则是体现宴飨礼乐大曲发展的继承性，再则是突出这种宴飨礼乐大曲与前朝的不同。

其一，《贺圣朝》：华夷一统，万国来同。献方物，修庭贡，远慕皇风，自南自北，自西自东。望天宫，佳气郁重重，四灵毕至，麟凤龟龙。其二，《殿前欢》：瑞云晴霭浮宫殿，一脉阳和转。礼成交泰开周宴，凤笙调，龙幄展，天心感格人欢忭，四海讴歌遍。其三，《庆丰年》：赖皇天，锡丰年，勤禹稼，力舜田，喜慰三农愿。嘉禾秀，瑞麦鲜，赋九州，贡八埏。神仓御廪咸充满，养民以养贤。其四，《新水令》：圣德精禋格昊穹，大一统。四夷来贡，玉帛捧。文轨同，世际昌隆，共听舆人颂。其五，《太平令》：诞明禋，天鉴元后，光四表，惠泽周流。来四裔，趋前拥后，献万宝，充庭满囿。稽首顿首，天高地厚，祝圣人，多男福寿。①

《表正万邦舞曲》由《庆太平》《千秋岁》《滚绣球》《殿前欢》《天下乐》《醉太平》六个曲牌组成，②这些套曲体的宴飨礼乐大曲，其组成的曲牌数目虽多寡不一，但是，如《沽美酒》《太平令》《醉太平》等曲牌均为社会上广为流行的南北曲曲调则无疑。

清王朝在继承明代宴飨礼乐形态的同时又有新的创造和发展，主要表现为乐曲各乐章不再以曲牌命名，而是在每一乐章歌辞之后缀以“一解”“二解”，最后的乐章又往往缀以“趋辞”标注。例如，乾隆七年（1742年）所定，中和清乐演奏，用于筵宴、乡饮酒礼的《海上蟠桃》之曲，其各乐章结构为：

海上蟠桃乍熟，日边红杏初芳，慈帏履庆承天贶，景福正绵长。一解

启蓬莱，排仙仗，露溥溥，凝仙掌，祎衣翟服烂明珰。耀金铺，日拥扶桑。喜风和骀荡，炉熏百和香，太平有象，孝德光昌。二解

殿当中，云光漾，驾临轩，金闺敞，孝思不匮重天常。展瑶函，宝册辉煌。喜风和骀荡，炉熏百和香。太平有象，孝德光昌。三解

紫霞杯，葡萄酿，九华镫，芙蓉桁，流霞绀雪酌天浆。颂期颐，地久天长。喜风和骀荡，炉熏百和香。太平有象，孝德光昌。四解

① 《明史》卷六三，第1574页。
② 《明史》卷六三，第1575页。

玉衡平，金波朗，湛露融，阶蓂长，云璈法曲奏清商。奉慈徽，长信传芳。喜风和骀荡，炉熏百和香。太平有象，孝德光昌。五解

万方玉食尊亲养，孝治烝烝天下仰，敬歌万寿无疆。趋辞①

这种文本形态虽然与魏晋俗乐大曲相一致，但它们在音乐上的实际意义却有本质区别。魏晋俗乐大曲中的“解”为音乐性的部分（本书第三章“魏晋俗乐大曲的音乐结构体制”一节已有论证），而由《海上蟠桃》乐谱可知，清代宴飨礼乐中的“解”是段落之义，非段落之外的音乐性部分。②虽然清朝宴飨礼乐大曲乐章的文本形态与明朝不同，但乐章的性质相同，均体现出南北曲音乐的传统。据《清朝通典》载，乾隆七年（1742年）以前，宫廷宴飨仪式“进果、进酒、进馔乐章，向承明代之旧，并用戏曲一阕”③，已经指出宴飨礼乐与戏曲音乐之间的关系。今人罗明辉对《玉殿云开》《万象清宇》《海上升明月》等清代宫廷音乐分析研究后指出：“改订的清乐乐章歌辞句法构成也是来自传统，与宋元南北曲有着千丝万缕的联系。我们将乾隆至道光四朝所撰清乐乐章三十七曲与《九宫大成南北词宫谱》中仙吕调套曲的七套八十四曲对照分析发现，乾隆七年（1742年）改订的丹陛清乐曲《玉殿云开》第一至第八解句法与《元人百种》仙吕调套曲中的八个曲牌的句法极为相似，第九至第十一解则与仙吕调只曲中三个曲牌的句法极为相似。它们之间有的字数相同，句法也相同或相似；有的字数稍异，句法则完全相同或极为相似。”④万依、黄海涛两位学者在《清代宫廷音乐》一书中提出了相同的认识，他们发现丹陛清乐曲《海宇升平日》在歌词句法和总字数上均与《九宫大成南北词宫谱》中由《南合笙》《北调笑令》等九个曲牌构成的越角调“南北合套”非常类似。⑤这些均表明，明清时期宫廷宴飨礼乐大曲与当时社会上广泛流行的南北曲音乐具有非常密切的关系，或者可以说它们是宫廷乐人借鉴、吸收南北曲音乐的曲调和音乐体制创作而成。

---

① 《清史稿》卷九八，第2875—2876页。
② 《海上蟠桃之曲》工尺谱见《御制律吕正义后编》卷四三，文渊阁《四库全书》本。译谱见附录。
③ 《清朝通典》卷六三《乐一》，《万有文库》本，上海：商务印书馆，1934年。
④ 罗明辉：《清代宫廷燕乐研究》，《中央音乐学院学报》1994年第1期，第58页。
⑤ 万依，黄海涛：《清代宫廷音乐》，中华书局香港分局、故宫博物院紫禁城出版社，1985年，第43—44页。

第二节　宋俗乐大曲本体研究

关于歌舞大曲在唐、宋之际的发展，黄翔鹏先生认为："歌舞伎乐前期以清商三调大曲为主，到了这时就发展成俗乐二十八调歌舞大曲了。它的最大特点是各民族之间文化的交流与大融合，造成歌舞伎乐达到极盛后步入衰落。到五代、宋代时，歌舞大曲已不为人所知了"，① "唐大曲、宋大曲不是一回事，两者之间有历史断层。歌舞伎乐的传承方式已被破坏，唐代的东西传不下来了"。② 并进一步指出大曲衰落的根本原因，"是社会的经济生活变了。庄园经济的破坏，使原有的庄园主已很难继续维持他们作为伎乐恩主的地位。宫廷艺人沦落市井后，原来歌舞伎乐的传承关系也被破坏了"。③ 笔者认为此观点值得辨析之处有二：其一，大曲是一种文化艺术，属于上层建筑意识形态范畴，需建立于一定的经济基础之上本无可厚非，但艺术发展有自己的独立性，其不与政权朝代更迭同步，亦不与经济发展具有同步关系；其二，政权更迭，军阀混战，宫廷艺人沦落市井是必然之事实，但同时亦当看到，后继朝代总是在搜寻前朝乐人、因袭旧乐基础上创建新乐。因此，唐宋之际，并不存在传承关系被破坏之说。唐代逐步建立、发展起来的乐籍制度，乐籍体系网络化的传承方式依然存在，通过制度的整合和乐人的规范，唐俗乐大曲在宋代依然传承有序。因此说，黄先生认为"唐、宋大曲不是一回事"是对的，毕竟音乐在发展中呈现出新面貌实为必然，但如果说，"到五代、宋代时，歌舞大曲已不为人所知了"，"唐、宋大曲之间有历史断层"，则与史实不符。

唐、宋俗乐大曲发展一脉相承，史有明文。宋人洪迈《容斋随笔》曰："今世所传大曲，皆出于唐，而以州名者五：伊、凉、熙、石、渭也。"④ 又蔡寬夫《诗话》曰："近时乐家多为新声，其音谱转移，类以新奇相胜，故古曲多不存。顷见一教坊老工，言惟大曲不敢增损，往往犹是唐本。而弦索家守之尤严。"⑤ 引文所言宋大曲皆出于唐，教坊乐工演奏大曲依唐本之旧，并非妄言。《宋史·乐志》所

① 黄翔鹏：《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》，第812页。
② 黄翔鹏：《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》，第821页。
③ 黄翔鹏：《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》，第813页。
④ ［南宋］洪迈：《容斋随笔》，《笔记小说大观》（第六册），扬州：广陵古籍刻印社，1983年，第187页。
⑤ 郭绍虞：《宋诗话辑佚》，北京：中华书局，1980年，第389页。

载教坊四十大曲之名，多数见于《教坊记》大曲名目，即为明证。下文拟从音乐结构体制、宫调、乐章歌辞、乐器组合四个方面对宋俗乐大曲本体进行研究。

一、宋俗乐大曲的结构体制

唐俗乐大曲不仅在宋代传承有序，而且有新发展，形成了结构体制精细繁复的样态。

王灼《碧鸡漫志》：

> 凡大曲有散序、鞈、排遍、攭、正攭、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮、始成一曲，谓之大遍。①

沈括《梦溪笔谈》：

> 所谓大遍者，有序、引、歌、翕瓦、嶉、哨、催、攭、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者。②

今人多将上述记载视为是对唐俗乐大曲结构的描述，此举未必符合史实。笔者认为，这两则材料是针对宋俗乐大曲而言，原因有四：第一，两则材料中出现的“鞈”“攭”“实催”“衮”等结构术语在唐代有关描述大曲的文献中均不见记载，前文所列涉及唐俗乐大曲结构的几首诗文已是明证，今再举数例可资佐证，如白居易《王子晋庙》：“子晋庙前山月明，人闻（间）往往夜吹笙，鸾吟凤唱听无拍，多似霓裳散序声。”③岑参《田使君美人舞如莲花北铤歌》：“翻身入破如有神，前见后见回回新。”④和凝《宫词百首》：“珠帘静卷水亭凉，玉蕊风飘小槛香。几处按歌齐入破，双双雏燕出宫墙。”⑤第二，许多唐俗乐大曲曾随遣唐使传

---

① 《碧鸡漫志》卷三，第79页。
② 《梦溪笔谈》卷五，第222页。
③ 《全唐诗》卷四五一，第5091页。
④ 《全唐诗》卷一九九，第2057页。
⑤ 《全唐诗》卷七三五，第8396页。

至日本，其结构在日本有较为完整的体现，如《春莺啭》有“序”“入破”，《苏合香》有“序”“破”“急”“曲破”等结构。但从日本《体源抄》《教训抄》《仁智要录》《大日本史》等相关文献对大曲的记载看，上述“鞈”“攕”等结构术语亦均不见记载；第三，《碧鸡漫志》和《梦溪笔谈》中出现的大曲结构术语，在《薄媚》《水调》《采莲》等宋俗乐大曲中几乎均有明确的体现，如董颖《薄媚·西子词》大曲结构为：排遍第八、排遍第九、第十攕、入破第一、第二虚催、第三衮遍、第四催拍、第五衮、第六歇拍、第七煞衮。又《碧鸡漫志》曰：“宣和初，普府守山东人王平，词学华赡，自言得夷则商《霓裳羽衣谱》，取陈鸿、白乐天《长恨歌传》，并乐天《寄元微之霓裳羽衣曲歌》，又杂取唐人小诗、长句，及明皇、太真事，终以微之《连昌宫词》，补缀成曲，刻板流传。曲十一段，起第四遍，第五遍、第六遍、正攕、入破、虚催、衮、实催、衮、歇拍、杀衮，音律节奏，与白氏歌注大异。则知唐曲今世决不复见，亦可恨也。”[①]王灼之所以云“唐曲今世决不复见”，正是因为其所见夷则商《霓裳羽衣谱》之虚催、衮、实催等结构术语非唐俗乐大曲具有之故；第四，宋教坊俗乐通过赏赐、派遣乐人到高丽传授，以及高丽派遣乐人到汴京进行学习等多种方式得以在高丽有较好的保存[②]。

《宋史·乐志》：

> （政和七年二月）中书省言：“高丽，赐雅乐，乞习教声律、大晟府撰乐谱辞。”诏许教习，仍赐乐谱。[③]

徐兢《宣和奉史高丽图经》卷四〇《乐律》：

> 熙宁中，王徽尝奏请乐工，诏往其国，数年乃还。后人使来必赉货，奉工技为师。每遣就馆教之。比年人贡，又请赐大晟雅乐，及请赐燕乐，诏皆从之。故乐舞益盛，可以观之。今其乐有两部，左曰唐乐，中国之音，又曰乡

① 《碧鸡漫志》卷三，第77页。

② 《高丽史·乐志》所载“唐乐”的来源与性质等相关研究，可参见吴熊和《高丽唐乐与北宋词曲》（《吴熊和词学论集》，杭州大学出版社，1999年版，第34—76页），王小盾、刘玉珺《从〈高丽史·乐志〉“唐乐”看宋代音乐》（《中国音乐学》，2005年第1期，第48—57页）等著述。

③ 《宋史》卷一二九，第3019页。

乐，盖夷音也。[1]

李焘《续资治通鉴长编》卷二六一载：

（熙宁八年三月丙午）江淮发运司罗拯言：泉州商人傅旋，持高丽礼宾省贴，乞借乐艺等人。上批：已令教坊按试子弟十人，可借。呼第四部给色衣装钱，作拯意奉诏前往。传习毕，早令还朝。[2]

《高丽史·乐志》将宋廷传过去的音乐称为“唐乐”，王小盾认为“‘唐乐’的直接来源是宋代的教坊乐，具体说是联系于节庆风俗活动的宋代教坊俗乐”[3]，其中，《惜奴娇》曲破与宋俗乐大曲较为一致，有“擷遍”“入破”“虚催”“虚衮”“虚拍”“中衮”“歇拍”“煞衮”等结构。[4]

既然唐俗乐大曲与日本保存的大曲结构，宋俗乐大曲与高丽保存的大曲结构分别相一致，而宋俗乐大曲与高丽保存的大曲结构之“擷”“衮”等术语又均不见于唐俗乐大曲和日本保存的大曲结构，可知，这些结构术语应当为宋俗乐大曲独有。因此说，《碧鸡漫志》和《梦溪笔谈》记载的是宋俗乐大曲的结构体制。虽然宋俗乐大曲由唐俗乐大曲发展而来，它们在整体结构体制方面具有一致性，但如若完全将宋人对宋俗乐大曲的记载视为唐俗乐大曲的结构，必然会影响我们对唐宋俗乐大曲的认识。

就上述两则材料而言，宋俗乐大曲结构体制似应以《碧鸡漫志》所载为是。王国维说：“愚意，嶉、哨、中腔、踏歌，未必为大曲之一遍。沈氏殆误以大宴时所奏各乐，均为大曲耳。惟王灼所言，胥与现存大曲合。”[5]验之上文各大曲之结构，知王氏之言可信。上述文献记载以宋俗乐大曲结构段落为对象，亦有相关文献记载了宋俗乐大曲结构段落内部之节拍。如《词源》曰：“所以舞法曲、大曲

① ［北宋］徐兢：《宣和奉史高丽图经》，吉林：文史出版社，1986年，第85页。
② ［南宋］李焘：《续资治通鉴长编》，北京：中华书局，1986年，第6360页。
③ 王小盾：《〈高丽史·乐志〉唐乐的文化性格及其唐代渊源》，《域外汉籍研究》（创刊号），北京：中华书局，2005年第1期。
④ ［朝］成俔等：《乐学轨范》卷四，汉城：亚细亚文化社影印，日本名古屋蓬左文库藏本，1975年。
⑤ 王国维：《唐宋大曲考》，第704页。

者，必须以指尖应节，俟拍然后转步，欲合均数故也。法曲之拍，与大曲相类，每片不同，其声字疾徐，拍以应之。如大曲《降黄龙》花十六，当用十六拍。前衮、中衮，六字一拍。要停声待拍，取气轻巧。煞衮则三字一拍，盖其曲将终也。至曲尾数句，使声字悠扬，有不忍绝响之意，似余音绕梁为佳。”[①]虽然引文中“拍”的具体意思（小节或是节拍）尚无确切之结论，但从“前衮、中衮，六字一拍”“煞衮则三字一拍”的记载看，宋俗乐大曲第三部分音乐逐渐向字少声多方向发展则可以明了，这对于认识宋俗乐大曲亦是一种进步。

二、宋俗乐大曲的宫调

众所周知，中国古代音乐发展至魏晋时期已明确出现了平、清、瑟三调，其后又有楚调、侧调之谓，素有“相和五调”之说。但《宋书·乐志》中十五首魏晋俗乐大曲，除《白头吟》或在瑟调或在楚调无定说之外，余下十四首均是瑟调曲，且这些大曲不见有平调、清调、侧调演奏之记载。不仅魏晋俗乐大曲如此，同书所载其他诸首三调歌诗亦如此。这表明，魏晋时期，同一乐曲在多个不同宫调上表演的体制尚未形成。至隋唐，随着西域音乐大规模进入中原以及“俗乐二十八调”宫调规范的形成，乐人开始尝试在不同宫调上演奏同一首乐曲。因此，我们看到许多唐俗乐大曲在不同宫调上演奏的记载，如《乐府杂录》载康昆仑与段善本分别在羽调和枫香调上演奏《录要》大曲之情形。《唐会要》载“太乐署供奉曲名及改诸乐名”则明确按宫调分类，此实为与悉载教坊曲目的《教坊记》之最大不同之处。其所载《破阵乐》同在太蔟商（时号大食调）、黄钟商（时号越调）、中吕商（时号双调）、南吕商（时号水调）五个宫调上演奏，《苏莫遮》同在太蔟宫（时号沙陁调）、南吕商（时号水调）、金风调三个宫调上演奏。可见，唐俗乐大曲在不同宫调上演奏已为时俗。

宋俗乐大曲所用宫调，《宋史·乐志》有明确记载，教坊俗乐大曲四十首，宫调凡十七：正宫调、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫、越调、大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、中吕调、南吕调、仙吕调、黄钟羽、般涉

① ［南宋］张炎：《词源》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），第207页。

调；云韶部俗乐大曲十三首，宫调凡十三：中吕宫、黄钟宫、南吕宫、正宫、林钟商、双调、小石调、越调、大石调、般涉调、高平调、中吕调、仙吕调；法曲部俗乐大曲两首，宫调凡二：道调宫、小石调；龟兹部俗乐大曲两首，皆双调；钧容直俗乐大曲三十六首，宫调与教坊同为十七调。[①] 亦有其他记载宋俗乐大曲宫调的文献，但所用宫调均不出上述机构所用，如《碧鸡漫志》云："今《六幺》行于世者四：曰黄钟羽，即俗呼般涉调；曰夹钟羽，即俗呼中吕调；曰林钟羽，即俗呼高平调；曰夷则羽，即俗呼仙吕调；皆羽调也。"[②] 凌廷堪《燕乐考原》卷六对《宋史》所载十七调曾作出解释，其曰："燕乐二十八调，不用七角调及宫、商、羽三高调，七羽中又缺一正平调，故止十七调也。"[③] 因此，与唐俗乐大曲相比，宋俗乐大曲所用宫调数量已有缩减，这并非是大曲发展萎缩的表现，而是更高层面规范的意义，体现了我国古代音乐宫调发展逐渐归并、简省的趋势[④]。此外，《宋史·乐志》所载大曲均在数量不等的宫调上演奏，《碧鸡漫志》曰："今《凉州》见于世者凡七宫曲，曰黄钟宫、道调宫、无射宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、高宫，不知西凉所献何宫也。然七曲中，知其三是唐曲，黄钟、道调、高宫者是也。"[⑤]《凉州》在唐所用宫调仅三，至宋则多至七个宫调，可知，宋代乐人已能够非常娴熟地将俗乐大曲在不同宫调上演奏，这既为他们进一步借鉴俗乐大曲的结构体制，将不同曲牌按宫调进行联缀形成曲牌联缀体音乐形式积累了经验，又促进了大曲向诸宫调、唱赚、杂剧等音声技艺形式的演化。

三、宋俗乐大曲的歌辞

今存见保存有歌辞的宋俗乐大曲有：（1）董颖《道宫薄媚·西子词》十遍，分别为：排遍第八、排遍第九、第十擷、入破第一、第二虚催、第三衮遍、第四催拍、第五衮、第六歇拍、第七煞衮（曾慥《乐府雅词》卷上）；（2）曾布《水调歌头·冯燕传》七遍，分别为：排遍第一、排遍第二、排遍第三、排遍第四、

① 《宋史》卷一四二，第3349—3361页。
② 《碧鸡漫志》卷三，第81页。
③ ［清］凌廷堪：《燕乐考原》，《燕乐三书》，黑龙江：黑龙江人民出版社，1986年，第86页。
④ 夏野：《中国古代音阶、调式的发展和演变》，《音乐学丛刊》（第一辑），北京：文化艺术出版社。1981年，第42页。
⑤ 《碧鸡漫志》卷三，第78页。

排遍第五、排遍第六（带花遍）、排遍第七（攧花十八）（王明清《玉照新志》卷二）；（3）史浩《采莲·寿乡词》八遍，分别为：延遍、攧遍、入破、袞遍、实催、袞遍、歇拍、煞袞（史浩《鄮峰真隐大曲》卷一）；（4）曹勋《法曲道情》十一遍，分别为：散序、歌头、遍第一、遍第二、遍第三、第四攧、入破第一、入破第二、入破第三、入破第四、第五煞（《松隐乐府》）。此四首大曲虽均非完整的“大遍”形式，或缺“散序”，或缺排遍中某几个段落，但大体能反映出宋俗乐大曲歌辞特征。由于《法曲道情》歌辞上、下叠难以分辨，故为便于分析，仅将《薄媚》《水调歌头》和《采莲》三首大曲歌辞情况著于下表：

表11：宋代三首俗乐大曲歌辞句式表

曲名 / 句式 / 结构	薄媚	水调歌头	采莲
散序			
歌头			
排遍第一		上叠：5，5。6，5。3，3，6。5，4，7。 下叠：4，4，4，6，5。6，6。5，4，7。	
第二		上叠：5，5。3，3，5。4，4，4，7，7。 下叠：3，4，4，7，4。6，6，5，4，7。	
第三		上叠：7。4，8。6，6。5，4，7。 下叠：5，4，6，5。6，4，6，6，5。	
第四		上叠：5，5。6，5，4，7。 下叠：3，4，4。6，5，6，6。5，4，7。	
第五		上叠：3，4。3，3，4。6，6，5，4，5。 下叠：7，4，3，3，5。5，6。5，4，7。	

（续表）

曲名 句式 结构	薄媚	水调歌头	采莲
第六		上叠：4，5，4，5，3，3。6，6，4，5。 下叠：4，4，5，3。4，4，5，4，7。	
第七		上叠：7，5，3。3，3，4，5。6，5。 下叠：7，3，3。3，5，5。6，5。	
第八	上叠：4，4，6。4，4。3。5，3，5。4，4。5，7。5。 下叠：3。3。5。6，5。7。4，7。4，4，5。7。5。		
第九	上叠：4，4，6。4，4，6。4，5。3，4。5。7。5。 下叠：4，8。6，4，4。5。3，5。4，4，5。7，5。		
延遍			上叠：3，7。4，4，4。4，4，6。3。 下叠：6。4，4。4。4，4。4，6，3。
攭（遍）	上叠：3，5，4。3，3。5，7。5，4。4，5。7。5。 下叠：4，4。3，4，7。6，4。4，4。4，4，4。		上叠：5，5。5，3，4。7，7。 下叠：4，4。4，5，3。4，5。7。3。
入破第一	上叠：3，3。5。3，3。6。4，6。3，4，4。3。 下叠：6。5。3，3，7。4，4，5。4，7。		上叠：6，5。7。6。6，5。6。 下叠：3，4。3，3，3。4，4。4，4，6。
第二（虚催）	上叠：5，5。4，6。4，6。4。5。4。4。 下叠：7。7。6。5。7。4，4。		
第三（衮遍）	上叠：3，3。3，3。3，3，3，3。7，5，4。4，4。 下叠：5，7。3，3，3，4。3，7。4。4，4。		上叠：3，3，4，4。5，6。4。4。4，6。 下叠：3，4。3，3，3。4。3，3，6。6。

（续表）

曲名 句式 结构	薄媚	水调歌头	采莲
第四（实催）	上叠：4，4。3，3。7。4，4，5。4，4。 下叠：3，4。5。3，3，3，4。4，9。4，4。		上叠：4，4，5。5。3。4，4，6，4。 下叠：3，4。6。3，4。3，3，4，4，4。
衰遍	上叠：3，4，5。3，3，3，3，3。4，4，5。4，4。 下叠：3，4。5。6。7。4，4，5。4，4。		上叠：3，3。4。4，4。7。4，4，4。6。 下叠：3，4。3，3，3。4，3，4，4，7。
歇拍	上叠：4，4。3，3，3。4。4，5，4。4，4 。 下叠：3，4，5。3，3。3，4。4，4，5。4。4。		上叠：6，4。4。4，4，4。4。6。 下叠：3，4。3，3，3。4，4。6。4，4。
煞衰	上叠：3，5。5。4，6。4，4，5。4，4。 下叠：3，4，7。5，5。4，4。3，3。		上叠：3。4。6。4。4，4，4，4，4。 下叠：6，4。6，7，5。6。

由上表可知，三首大曲辞均非五、七言绝句的齐言句式，而为上、下叠长短句的形式；虽然三首大曲各结构段落歌辞的句式参差不齐，但不论是每一结构段落内部的上、下叠，还是整首大曲各结构段落之间，均存在相对一致的句式。如《水调歌头》，在其七段十四叠歌辞中，“5 4 7”的结尾句式共出现八次之多，上、下叠均出现的有排遍第一、第四，上叠出现的有排遍第三，下叠出现的有排遍第二、第五、第六。其他句式虽不尽相同，但亦大体一致。这表明，《水调》大曲的中序部分可能由同一曲调变奏重复构成，变奏时大量地使用了换头和合尾的发展手法。再如《薄媚》大曲十段，整体由排遍、入破两大部分构成，从歌辞句式看，排遍第八、第九存在一致性非常明显，两段四叠几乎均为“4 4 6 4 4”和“4 4 5 7 5”句式的重复或变奏重复；入破以后，各结构段落的句式发展变化较大，但“4 4 5 4 4”的结尾句式及其变化形式（4494与45444）反复出现，共有七次之多。这表明，入破部分的曲调可能与中序部分不同，但其内部各段落和各段落的上、下叠间却存在变奏、换头、合尾等发展手法。值得注意的是，“撷（遍）”其

结构位置在中序排遍之后、入破之前，上、下叠句末句式分别与排遍和入破部分上、下叠句末句式一致，正好体现了其过渡性结构的意义。

以上仅分析了宋俗乐大曲歌辞句式的特点以及由句式反映出的音乐发展手法。从歌辞内容指向性及音乐与歌辞的配合方式看，宋四首大曲辞，均非采诗入乐，宰割文辞的“集辞”形式，而为依曲调创作的“撰辞”性质。每首大曲或叙述故事，或描绘情境。《薄媚》以勾践灭吴为本事；《水调歌头》以冯燕传为本事；《采莲》既描绘缥缈虚无的寿乡仙境，又赞叹皇家祥瑞；《法曲道情》排遍至入破八曲叙春夏秋冬，歌头赞道术，散序和煞均为赞叹现世。宋俗乐大曲的叙事性及“撰辞”性质是与魏晋俗乐大曲和唐俗乐大曲在歌辞层面的最大不同之处。魏晋俗乐大曲采诗入乐、宰割文辞、拼凑成篇的情况前文已有论述，唐俗乐大曲歌辞，从《乐府诗集》保存的五首大曲辞情况看，大体与魏晋俗乐大曲相同，多为援引名人诗作入乐，拼凑成篇的“集辞”性质。[①] 如《水调》歌辞共十一段，分为歌（排遍）和入破两部分，歌第一“平沙落日大荒西”一首，明唐汝询《唐诗解》谓张子容作；歌第三“王孙别上绿珠轮”一首，为韩翃《赠李翼诗》；歌第二、第四、入破第一、第四四首诗作分别为盖嘉运《编进乐府词》的第一首、第二首、第九首、第三首；歌第五“双带仍分影”诗作为盖嘉运《编入乐府词十四

① 当然，我们认为唐俗乐大曲辞为采诗入乐之“集辞”性质，是就盛唐规范成熟的大曲而言，不排除其在形成之初，或者说未经规范之前为杂言长短句形式。任二北曾指出：“从《乐府诗集》所载盛唐大曲之辞五套以观，皆用五七言绝句以组成，几疑唐大曲无不用声诗者，并无长短句辞，彼唐宋两代大曲之别，或即在此。今即得敦煌之此一卷，乃知其不然。如《斗百草》《阿曹婆》及此卷以外之《苏幕遮》，皆以长短句辞为大曲也。”（《敦煌曲初探》，第51页）虽然任先生指出了所谓“杂言大曲辞”的存在，但应明白《斗百草》《阿曹婆》《苏幕遮》三曲大体产生于盛唐以前，依然保留有语言俚俗的民间特色，因此，从发展上看，它们为唐俗乐大曲形成之初的形态，或尚未经乐人规范形成特定音乐结构体制的成熟的大曲形态。它们的结构虽或以“第一”“第二”等以示其序，但均无散序、破等结构称谓，如《阿曹婆》结构为“第一”“第二”“第三”，此或许正是它们为大曲形成之处形态的表现。又，王昆吾认为“大曲曲辞同摘遍曲辞的关系，常常体现为先有曲子辞，然后这些曲子辞才编入同名大曲”，并据此考证“至少有十一种唐大曲采用了杂言歌辞形式”，即《玉树后庭花》《苏莫遮》《甘州》《柘枝》《三台》《抛球乐》《倾杯乐》《感皇恩》《破阵乐》《斗百草》和《阿曹婆》，因为除《斗百草》和《阿曹婆》两曲杂言歌辞成套外，余下九首均为杂言只曲（《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第187—196页）。笔者认为，只曲与同名大曲并不存在对应的摘遍关系，乐人可以在只曲的基础上创作同名大曲，而其原来只曲同样存在，也就是说同名大曲与只曲是并行不悖地存在的。同样，乐人亦可以将大曲摘遍，然后再进行填词创作，此时可以填成齐言，亦可以填成杂言，大曲《水调》在唐为齐言，于宋为杂言，正是此种情形之反映。以上均不能表明有杂言只曲存在必然意味着同名杂言大曲的存在。再者，大曲辞虽采诗入乐，但仅选择其“歌辞”入乐，而并非将其歌辞和曲调同时纳入大曲的音乐体制，若如此，《水调》大曲十一遍歌辞源于十一首不同的诗作，则意味着《水调》为综合十一首曲调组成，情况显然不可能如此。因此，我们不能因《甘州》《柘枝》等有杂言只曲存在，即认为同名大曲为杂言形式。

首》的第九首；入破第二“锦城丝管日纷纷”一首，为杜甫《赠花卿》诗[①]。十一首诗作出于不同诗人之手，各诗之间语意不相连贯，更无叙述具体故事之迹象。

宋俗乐大曲依曲调而作，以描述情境、叙述故事为旨要，正反映了俗乐大曲在宋元之际逐渐向“歌舞演故事”形式演进的趋势。

四、宋俗乐大曲的乐器组合

由前文探讨可知，魏晋俗乐大曲的乐器组合为丝竹为主、金石为辅的样态，具体可能有钟、磬、笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶九种乐器。唐俗乐大曲的乐器组合形态文献无具体记载，所载多为多部伎各乐部的乐器。虽然以理推之，唐俗乐大曲的乐器组合可能与它们类似，但实际情形不可详知。与前两者不同，宋俗乐大曲的乐器组合形态有非常明确的记载，而且承载机构不同，其乐器组合亦不同。如教坊、法曲部、龟兹部和云韶部，《宋史·乐志》曰：

> （教坊）乐用琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、觱栗、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板。
>
> （法曲部）乐用琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、觱栗、方响、拍板。
>
> （龟兹部）乐用觱栗、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡楼鼓、鼗鼓、拍板。[②]
>
> （云韶部）乐用琵琶、筝、笙、觱栗、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。[③]

云韶部乐器，陈旸《乐书》亦有记载：“凡歌员三，笙、琵琶、筝、拍板员各四，方响员三，笛员七，觱篥员各二，杂剧员二十四，傀儡员八，每正月望夜及上巳端午观水嬉，命作乐宫中。冬至、元会、清明元社，宫中燕射用之，然杂奏胡俗之乐于宫廷。”[④]较之《宋史·乐志》少杖鼓、羯鼓、大鼓三种乐器，但《文献通考》所载与《宋史·乐志》同，曰：“云韶部者，……歌三人，杂剧二十四

---

① 参见王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第183—184页。
② 《宋史》卷一四二，第3349页。
③ 《宋史》卷一四二，第3360页。
④ 《乐书》卷一八八《乐图论·云韶乐》。

人，琵琶四人，笙四人，筝四人，板四人，方响三人，觱篥八人，笛七人，杖鼓七人，羯鼓二人，大鼓二人，傀儡八人……”①因此，本书仍以《宋史·乐志》记载为准。至于钧容直承载的大曲所用乐器，仍见于《文献通考》：“钧容直者，……加歌二人，杂剧四十人，板十人，琵琶七人，笙九人，筝九人，觱篥四十五人，笛三十五人，方响十一人，杖鼓三十四人，大鼓八人，羯鼓三人，唱诞十人，小乐器一人，排歌四十人，掌撰词一人。”②兹根据上述记载，制宋俗乐大曲乐器组合形态表如下：

表12：宋俗乐大曲乐器组合形态表（一）

乐器 / 机构	琵琶	箜篌	五弦琴	筝	笙	觱篥	笛	方响	杖鼓	羯鼓	拍板	腰鼓	揩鼓	鸡楼鼓	鼗鼓	大鼓
教坊	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	√					
法曲部	√	√	√	√	√	√		√			√					
龟兹部						√	√			√	√	√	√	√	√	
云韶部	√			√	√	√	√	√	√	√	√					√
钧容直	√			√	√	√	√	√	√	√	√					√

此外，尚有一些考古出土的宋墓大曲壁画亦刻有乐器组合相关信息③，如河南禹县白沙镇颍东宋墓大曲壁画④、四川广元罗家桥村南宋墓大曲石刻两幅⑤、河北省井陉县柿庄六号宋墓大曲壁画⑥、山西平定姜家沟村宋墓大曲壁画两幅⑦。图中所刻大曲乐器组合情况见下表⑧：

① ［元］马端临：《文献通考》，北京：中华书局，1986年，第1284页。
② 《文献通考》，第1284页。
③ 六幅宋墓壁画所刻为大曲内容，主要依据考古学界以及廖奔等人的研究。大曲是多段体的综合性歌舞艺术，其多段体的性质只有在时间中展演才能表现出来，壁画图像不能体现时间的流动，因此，严格地说，这些壁画很难断定就是大曲性质。因为，这样的乐队既可以演奏大曲，也可以演奏小曲，亦可以为杂剧伴奏。但从时代背景以及与大曲器乐组合的文献记载看，它们之间存在着相当程度的一致性，因此，将其判断为大曲石刻亦不无可能。
④ 宿白：《白沙宋墓》，北京：文物出版社，1957年，第21—22页。
⑤ 廖奔：《广元南宋墓杂剧、大曲石刻考》，第25—35页。
⑥ 河北省文物工作队：《河北井阳县柿庄宋墓发掘报告》，《考古学报》1962年第2期，第36页。
⑦ 山西省考古研究所等：《山西平定宋、金壁画墓简报》，《文物》1996年第5期，第1—15页。
⑧ 参见廖奔：《宋辽金大曲图考》，第45—53+96页。

表13：宋俗乐大曲乐器组合形态表（二）

乐器 / 文物	琵琶	笛	笙	觱篥	排箫	方响	杖鼓	手鼓	大鼓	板鼓	拍板	三弦
禹县白沙墓	√	√	√	√	√		√		√		√	
广元罗家桥墓（一）		√					√	√		√	√	
广元罗家桥墓（二）		√						√			√	√
井陉柿庄墓		√		√			√		√		√	
平定姜家沟墓（一）	√		√	√	√	√				√	√	
平定姜家沟墓（二）		√		√			√		√		√	

由以上两表可得以下四点认识：

第一，文献所载为俗乐大曲在宫中表演时的乐器组合，共涉及乐器十六件，规模最大的是教坊俗乐大曲的乐器组合，共有十一件乐器，最小的是法曲部和龟兹部，均有八件乐器；墓葬壁画所刻为俗乐大曲在宫廷之外的地方官府或民间表演时的乐器组合，共涉及乐器十二件，规模最大的是禹县白沙墓大曲壁画，共有八件乐器，最小的是广元罗家村墓（二）仅四件乐器。这表明，虽然俗乐大曲在宫廷内外均有传承，但其乐器组合形态的规模有大小之别，不论是所用乐器的总数，还是具体乐器组合，俗乐大曲在宫廷表演的规模均较宫廷之外为大。

第二，俗乐大曲在宫廷内外表演时共通的乐器有琵琶、笛、笙、觱篥、方响、拍板、大鼓、杖鼓，宫中独有的乐器有揩鼓、腰鼓、鸡楼鼓、鼗鼓，宫廷之外独有的乐器有三弦、排箫、手鼓、板鼓。由此可知，俗乐大曲在宫廷内外表演时的乐器组合在保持相通性、一致性的同时，亦有各自丰富性的存在。

第三，宫廷内部不同音乐机构承载俗乐大曲的乐器组合亦有区别，其中教坊、云韶部和钧容直三个机构乐器组合相近，打击乐器三至四件，余下均为弦管乐器；法曲部和龟兹部乐器组合特色很明显，法曲部继承了唐法部音乐的特色，除拍板为打击乐器外，余下均为弦管乐器，是以弦管为主的乐器组合；龟兹部与法曲部乐器组合正好相反，八件乐器中除觱篥和笛之外，余下均为打击乐器，是以打击乐器为主的乐器组合，其中羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡楼鼓均为龟兹地区特有的乐器，显现出浓郁的地方音乐特色。

第四，魏晋至唐，琵琶是俗乐大曲乐器组合中最为重要的乐器，然而，综观以上两表发现，不论宫廷内部各机构或是宫廷之外，觱篥已取代琵琶成为宋俗乐大曲最重要的乐器。除了广元罗家桥墓壁画中没有觱篥，余下见于记载的俗乐大曲的乐器组合，觱篥和拍板几乎是必不可少的两件乐器。拍板的使用是承魏晋、隋唐旧制，所谓“丝竹更相和，执节者歌”①，觱篥在乐器组合中地位的上升，则显现出宋代俗乐大曲乐器组合之新特色。张炎《词源》曰：“若曰法曲，则以倍四头管品之（即筚篥也），其声清越。大曲则以倍六头管品之，其声流美。”②吴自牧《梦粱录》将觱篥部列为教坊各乐部之首，曰：“旧教坊有筚篥部、大鼓部、拍板部。”③这正是觱篥在宋代被称之为“头管”的意义。

综上可知，宋俗乐大曲在宫廷内部各机构以及宫廷之外演奏时，其乐器组合并非整齐划一，而是在保持以觱篥、拍板等几件主要乐器一致性的同时，显现出各自的特色。其中，觱篥在乐器组合中占有首要地位，是宋俗乐大曲与魏晋、唐俗乐大曲在乐器组合上之最大不同，这是宋俗乐大曲的时代特色。

第三节　宋代大曲的承载机构

就我国古代音乐而言，音乐的性质与承载机构的性质相互对应，互为存在，音乐的性质决定了其承载机构的性质，反之亦然。因此，研究大曲的承载机构不论是对大曲还是其承载机构均具有重要意义。基于从制度层面研究大曲整体面貌的考虑，本节对宋代大曲的承载机构及其相关问题进行研讨，一则是实现对大曲在各历史时期承载机构的贯穿性研究，以便从宏观层面考察大曲承载机构的发展变化；再则亦有助于廓清各音乐机构自身的发展轨迹与性质。

与唐大曲有礼、俗之分一样，宋代大曲按其用乐功能和运用场合亦可以分为礼乐大曲（包括雅乐大曲和宴飨礼乐大曲）和俗乐大曲。总体而言，宋朝承载礼乐大曲的音乐机构有太常礼院、太常礼仪院、太乐局、大晟府；俗乐大曲的承载

① 《宋书》卷二一，第603页。
② 《词源》，第205页。
③ ［南宋］吴自牧：《梦粱录》卷二〇《妓乐》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），第125页。

机构有教坊、教乐所、云韶部、钧容直，其中教坊具有双重性质，兼掌宴飨礼乐大曲和俗乐大曲。

一、宋礼乐大曲的承载机构

太常寺职掌宫中郊庙、祭祀礼乐诸事，是秦置奉常以降之传统，赵宋王朝大体如此。不同之处在于，宋初太常寺虽设有卿、少卿等乐官职衔，但实际职掌礼乐诸事者为太常礼院、太常礼仪院。

《宋史·职官志》载：

> 太常寺：卿、少卿、丞各一人，博士四人，主簿、协律郎、奉礼郎、太祝各一人。卿掌礼乐、郊庙、社稷、坛壝、陵寝之事，少卿为之贰，丞参领之。
>
> 宋初，旧置判寺无常员，以两制以上充，丞一人，以礼官久次官高者充。别置太常礼院，虽隶本寺，其实专达。有判院、同知院四人，寺与礼院事不相兼。康定元年，置判寺、同判寺，始并兼礼院事。元丰正名，始专其职。①

《宋会要辑稿》载：

> 太常寺皆以禁林之长主判，而花院自有判院、同判院。祥符中，符瑞繁缛，别建礼仪院，辅臣主判而知制诰为知院。天禧末，罢知院。天圣中，省礼仪院，而寺与礼院事旧不用兼。康定元年置判寺、同判寺并兼礼仪事，元丰正名，始专其职。②

由材料可知，太常礼院与太常礼仪院虽为太常寺下属机构，但却在实际层面职掌礼乐诸事。换言之，太常寺的礼乐职能在宋初被太常礼院和太常礼仪院架空，太常卿、少卿等乐官徒有官职之名，无职能之实。《宋史·职官志》曰："故三省、六曹、二十四司，类以他官主判，虽有正官，非别敕不治本司事，事之所

① 《宋史》卷一六四，第3882—3883页。
② ［清］徐松：《宋会要辑稿》，北京：中华书局，1957年，第2869页。

寄，十亡二三。……其官人受授之别，则有官、有职、有差遣。官以寓禄秩、叙位著，职以待文学之选，而别为差遣以治内外之事。”[①]又《文献通考·职官九》云：“宋初虽有九卿，皆以为命官之品秩，而无职事。”[②]可知，太常礼院与太常礼仪院职掌礼乐实权的现象，是宋初官职建制总体特征在乐官层面的具体体现。既然太常礼院与太常礼仪院具有职掌礼乐实权，则其为礼乐大曲承载机构无疑。这是北宋初年礼乐大曲承载机构情况。

随着太常礼仪院、太常礼院相继被废置以及“元丰改制”官制革新运动的施行，太常寺才正其名义，始专其职，成为职掌礼乐的实权机构。当然，太常寺的礼乐职能具体由太乐局、鼓吹局[③]两个礼乐机构实现。《宋会要辑稿》曰：“太常寺掌社稷及武成王庙、诸坛、斋宫、习乐之事；判寺，官一人或二人，以诸司三品以上充。又有太祝、奉礼郎掌奉祭祀郊社，令掌坐斋郎、协律郎，领大乐局、鼓吹等院。”[④]又《宋史·职官志》云：“大乐，掌大乐教习乐舞、鼓吹、警场。……乐正三人，鼓吹令一人，本寺天乐祭器库专知官一人、库子二人，圆坛大乐礼器库专知官一人、库子一人。”[⑤]由于鼓吹局专掌卤簿仪仗用乐，因此，真正职掌祭祀性雅乐大曲的机构是太乐局。此后，不论太乐局隶属于大晟府还是太常寺，其作为承载雅乐大曲直接机构和执行机构的性质均未有改变。

崇宁四年（1105年），国家在太常之外另设礼乐机构大晟府，[⑥]太常寺的礼乐职能再次被架空，本隶属于太常寺的太乐局、鼓吹局等音乐机构及其所承载的音乐悉数转由大晟府全权统辖。《文献通考》曰：“宋制，太乐局令一人，丞一人，……徽宗时置大晟府，……所典六案，曰太乐，曰鼓吹，曰宴乐，曰法乐，曰知杂，曰掌法”，“宋鼓吹局，令一人，丞一人。崇宁后，隶大晟府”。[⑦]至此，

---

① 《宋史》卷一六一，第3768页。

② 《文献通考》，第497页。

③ 郭声波认为宋改太乐、鼓吹二署为局，与避英宗赵曙讳有关，参见《宋朝官方文化机构研究》，成都：天地出版社，2000年版，第39页。

④ 《宋会要辑稿》，第2868页。

⑤ 《宋史》卷一六四，第3884页。

⑥ 《宋史》卷二〇：“（崇宁四年八月）辛卯，赐新乐名《大晟》，置府建官。”（第375页）。关于大晟府机构设置的时间，学界有二说：其一，崇宁二年（龙建国《大晟府与大晟府词派》，《文学遗产》，1998年第8期）；其二，崇宁四年（卫亚浩《宋代乐府制度研究》，首都师范大学2007届博士论文，第158—161页）。黎国韬认为“崇宁二年是大晟府最初出现的时间，那时它还在太常辖下；崇宁四年是大晟府脱离太常，且置府建官，真正独立的时间”。（黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，第207页）此说较为公允。

⑦ 《文献通考》，第499页。

大晟府典乐，太常寺掌礼，它们各司其职，互不相兼。《宋史·乐志》云："朝廷旧以礼乐掌于太常，至是专置大晟府，大司乐一员、典乐二员并为长贰，大乐令一员、协律郎四员，又有制撰官，为制甚备，于是礼乐始分为二。"①太常因"元丰改制"确立起来的礼乐职能随之被解构。只是大晟府作为独立于太常之外的礼乐机构存续时间并不长，至宣和七年（1125年）被废置②，仅二十载。其后，至南宋灭亡，国家在太常之外不再复设他种礼乐机构，太常寺在此百余年间其礼乐机构的性质、掌国家礼乐的职能均未改变，太乐局重又回归太常统辖，成为雅乐大曲的直接承载机构。

宋代礼乐大曲有雅乐大曲和宴飨礼乐大曲之分，雅乐大曲由太乐局职掌，宴飨礼乐大曲则由教坊承载，这是与唐代太常兼掌雅乐大曲和宴飨礼乐大曲不同之处。前文所引宋太宗所制十八首大曲相关材料，《宋史·乐志》将其列于"教坊"条下叙述，已是明证；在其之前云："建隆中，教坊都知李德昇作《长春乐曲》；乾德元年，又作《万岁升平乐曲》；明年，教坊高班都知郭延美又作《紫雲长寿乐》鼓吹曲，以奏御焉。"③可进一步明确宴飨礼乐大曲由教坊承载之事实。同书又云："若《宇宙贺皇恩》《降圣万年春》之类，皆藩邸所作，以述太祖美德，诸曲多秘。而《平晋普天乐》者，平河东回所制，《万国朝天乐》者，又明年所制，每宴享常用之。"④这些礼乐大曲虽然宴飨常用之，但因内容或歌颂本朝文治武功，或盛赞太祖美德，非寻常宴飨场合为用，故云"诸曲多秘"。正因于此，文献对其记载甚少，我们亦难以对这些礼乐大曲做进一步探讨。

至于宋宴飨礼乐大曲的承载机构"教坊"更为具体的研究，详见下文。

二、宋俗乐大曲的承载机构

宋俗乐大曲承载机构较礼乐大曲承载机构复杂，虽然太常寺因太常礼院、太常礼仪院、大晟府机构的设置，其职掌礼乐的职能或被架空、或被削弱，但太乐

① 《宋史》卷一二九，第3002页。
② 《宋史·乐志》载："（宣和）七年十二月，金人败盟，分兵两道入，诏革弊事，废诸局，于大晟府及教乐所、教坊额外人并罢。"（第3027页）《宋会要辑稿》"大晟府"条："（宣和）七年十二月二十二日，诏罢大晟府并教乐所。"（第2873页）
③ 《宋史》卷一四二，第3351页。
④ 《宋史》卷一四二，第3356页。

局始终是承载礼乐的直接机构和执行机构，只是其隶属机构不同。换言之，太乐局隶属于太常寺也好，隶属于大晟府也罢，均不能改变其职掌礼乐的类型及礼乐机构的性质。因此，对于雅乐大曲而言，自太常正名，始专其职，设太乐局机构以后，太乐局一直为雅乐大曲的承载机构。然而，宋俗乐大曲则不然，不仅其主要承载机构教坊的功能和性质较前朝不同，自身或罢或设，几番浮沉，而且教坊之外又有云韶部、钧容直两机构，它们与教坊一起共同构架起俗乐大曲的传承机制，同时亦进一步扩大了其传承空间。同样，我们尚须看到宋朝各级地方官属音乐机构的存在，如此才真正形成了俗乐大曲在全国范围内的承载机构体系。

（一）教坊

自玄宗皇帝在开元二年（714年）设教坊机构至清朝因其“名不雅驯”改名“和声署”这近千余年间，教坊机构虽或罢黜、或撤并，但总体而言，均在不同程度和层面承担了国家用乐的职能，延续了其存在的意义。宋初国家亦设有教坊机构，《宋史·乐志》曰：

> 宋初循旧制，置教坊，凡四部。其后平荆南，得乐工三十二人；平西川，得一百三十九人；平江南，得十六人；平太原，得十九人；余藩臣所贡者八十三人；又太宗藩邸有七十一人。由是，四方执艺之精者皆在籍中。①

宋教坊虽循前朝旧制所设，但其在国家音乐机构体系中的隶属关系以及承载音乐的性质较前朝均有所改变。众所周知，唐开元二年所设的教坊是一个独立音乐机构，与同时期的其他任何机构均不存在隶属关系，然而宋教坊自始至终不曾独立，宋初隶属于内廷机构宣徽院，“元丰改制”以后转而隶属于太常寺。《宋史·乐志》对此有明确记载：

> 教坊本隶宣徽院，有使、副使、判官、都色长、色长、高班、大小都知。天圣五年，以内侍二人为钤辖。嘉祐中，诏乐工每色额止二人，教头止三人，有缺即填。异时或传诏增置，许有司论奏。使、副岁阅杂剧，把色人分三等，

① 《宋史》卷一四二，第3347—3348页。

遇三殿应奉人缺，即以次补。诸部应奉及二十年、年五十已上，许补庙令或镇将，官制行，以隶太常寺。①

引文中的“官制行”，实指元丰二年至五年（1079—1082年）宋廷官职改革的施行。教坊隶属于宣徽院虽为前朝所无，但其出现并非没有历史渊源。因为，唐朝宣徽院虽以职掌宫中内廷诸多杂事为要，但亦兼掌大曲、法曲等众多俗乐音声。也就是说，宣徽院不仅与教坊在机构性质上类似，均为宦官组成的内廷机构，且在职掌音乐层面亦具有共通性。再者，教坊乐人岁给衣带是宣徽院职责所在。《宋书·职官志》曰：“（宣徽院）掌总领内诸司及三班内侍之籍，郊祀、朝会、宴飨供帐之仪，应内外进奉，悉检视其名物。……教坊伶人岁给衣带，专其奏覆。”②以上两点是宣徽院与教坊两机构之间存在的内在关系，也是宋初国家将教坊设于宣徽院机构之下的原因之一。

宋初，教坊隶属于宣徽院时，其与唐教坊一样主要典掌俗乐，但自熙宁九年（1076年）宣徽院被罢及“元丰改制”以后，教坊转而隶属于太常寺，教坊遂成为礼、俗音乐兼掌的音乐机构。《宋史·职官志》载：“（熙宁）九年，诏：‘今后遇以职事侍殿上，或中书、枢密院合班问圣体，及非次庆贺，并特序二府班。’官制行，罢宣徽院，以职事分隶省、寺，而使号犹存。”③太常寺为礼乐机构，教坊进太常，意味着其机构性质发生了改变，由宫中内廷机构变为政府外朝机构，本由太常太乐局职掌的宴乐，改由教坊职掌。《宋史·职官志》曰：“教坊及钤辖教坊所：掌宴乐阅习，以待宴之用，考其艺而进退之。”④宋之“宴乐”与唐代多部伎、二部伎等音乐性质类似，实指在宴飨仪式中为用的音乐，具有宴飨礼乐的性质。《宋史·乐志》云：“官制行，以隶太常寺。同天节，宝慈、庆寿宫生辰，皇子、公主生，凡国之庆事，皆进歌乐词。”⑤从上述引文与《宋史·礼志》的记载及前人相关研究看，“元丰改制”以后，教坊乐进入了除不作乐之凶礼之外的吉、

① 《宋史》卷一四二，第3358页。
② 《宋史》卷一六二，第3806页。
③ 《宋史》卷一六二，第3806页。
④ 《宋史》卷一六四，第3885页。
⑤ 《宋史》卷一四二，第3358页。

嘉、军、宾四礼仪式[1]，这表明教坊机构的功能有所扩展，职掌音乐的类型有所拓宽，教坊成为了礼、俗音乐兼掌的音乐机构。从大曲而言，教坊即是兼掌宴飨礼乐大曲和俗乐大曲的音乐机构。

教坊典掌宴飨礼乐大曲前文已有阐述，教坊典掌俗乐大曲，文献记载更多。陈旸《乐书·教坊部》曰："圣朝循用唐制分教坊为四部，……自合四部以为一，故乐工不能遍习，第以大曲四十为限。"[2]陈旸所云宋教坊乐工演奏的四十大曲，其具体名目，《宋史·乐志》有明确记载：

> （教坊）所奏凡十八调、四十大曲：一曰正宫调，其曲三，曰《梁州》《瀛府》《齐天乐》；二曰中吕宫，其曲二，曰《万年欢》《剑器》；三曰道调宫，其曲三，曰《梁州》《薄媚》《大圣乐》；四曰南吕宫，其曲二，曰《瀛府》《薄媚》；五曰仙吕宫，其曲三，曰《梁州》《保金枝》《延寿乐》；六曰黄钟宫，其曲三，曰《梁州》《中和乐》《剑器》；七曰越调，其曲二，曰《伊州》《石州》；八曰大石调，其曲二，曰《清平乐》《大明乐》；九曰双调，其曲三，曰《降圣乐》《新水调》《采莲》；十曰小石调，其曲二，曰《胡渭州》《嘉庆乐》；十一曰歇指调，其曲三，曰《伊州》《君臣相遇乐》《庆云乐》；十二曰林钟商，其曲三，曰《贺皇恩》《泛清波》《胡渭州》；十三曰中吕调，其曲二，曰《绿腰》《道人欢》；十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》《罢金钲》；十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》《彩云归》；十六曰黄钟羽，其曲一，曰《千春乐》；十七曰般涉调，其曲二，曰《长寿仙》《满宫春》；十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。乐用琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、觱栗、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板。[3]

有关这些俗乐大曲的具体表演，文献亦有记载：

《宋史·礼志》载：

---

① 张国强《宋代教坊机构研究》（中国艺术研究院2004届博士学位论文）、汪洋《宋代五礼仪式音乐研究》（河南大学2005届硕士学位论文）对此有研究，可参。

② 《乐书》卷一八八《乐图论·教坊部》。

③ 《宋史》卷一四二，第3349页。

打球，本军中戏。太宗令有司详定其仪。三月，会鞠大明殿。……教坊设龟兹部鼓乐于两廊，鼓各五。又于东西球门旗下各设鼓五。……帝乘马出，教坊大合《凉州曲》，诸司使以下前导，从臣奉迎。①

《宋史·乐志》载：

每春秋圣节三大宴：其第一，皇帝升坐，宰相进酒，庭中吹觱栗，以众乐和之；赐群臣酒，皆就坐，宰相饮，作《倾杯乐》；百官饮，作《三台》。……第七，合奏大曲。②

《东京梦华录》载“宰执亲王宗室百官入内上寿”宴盏用乐：

……第四盏如上仪舞毕，发谭子，参军色执竹竿拂子，念致语口号，诸杂剧色打和，再作语，勾合大曲舞。③

《梦粱录》载“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”用乐：

……第四盏进御酒，宰臣百官各送酒，歌舞并同前。教乐所伶人，以龙笛、腰鼓发诨子。参军色执竹竿拂子，奏俳语口号，祝君寿。杂剧色打和毕，且谓：“奏罢今年新口号，乐声惊裂一天云。”参军色再致语，勾合大曲舞。④

以上是将教坊作为机构进行整体考察的，对于其内部各种以职掌不同音声类型为要的部门或称下属机构，亦需予以探讨，以便能更具体地了解教坊机构的组织和各下属机构承载俗乐大曲的职能。前文引《宋史·乐志》曰：

---

① 《宋史》卷一二一，第2841—2842页。
② 《宋史》卷一四二，第3348页。
③ ［南宋］孟元老：《东京梦华录》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），第109页。
④ 《梦粱录》卷三，第121—122页。

前代有宴乐、清乐、散乐，本隶太常，后稍归教坊，有立、坐二部。宋初循旧制，置教坊，凡四部。①

法曲部，其曲二，一曰道调宫《望瀛》，二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、箜篌、五弦、筝、笙、觱栗、方响、拍板。龟兹部，其曲二，皆双调，一曰《宇宙清》，二曰《感皇恩》。乐用觱栗、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡楼鼓、鼗鼓、拍板。鼓笛部，乐用三色笛、杖鼓、拍板。②

教坊是机构名称，其具体职能由其下属部门执行，所谓“教坊四部”，即是其下属的四个音乐部门，其中的三个部门为法曲部、龟兹部和鼓笛部，上述引文已明确指出。至于第四部，史无明言，学界对此研究，众说纷纭③，从教坊四十大曲的承载看，似应依岸边成雄与黎国韬之说，以云韶部为是④。《宋史·乐志》曰：

云韶部者，黄门乐也。开宝中平岭表，择广州内臣之聪警者，得八十人，令于教坊习乐艺，赐名箫韶部。雍熙初，改曰云韶。每上元观灯，上巳、端午观水嬉，皆命作乐于宫中。遇南至、元正、清明、春秋分社之节，亲王内中宴射，则亦用之。奏大曲十三：一曰中吕宫《万年欢》；二曰黄钟宫《中和乐》；三曰南吕宫《普天献寿》，此曲亦太宗所制；四曰正宫《梁州》；五曰林钟商《泛清波》；六曰双调《大定乐》；七曰小石调《喜新春》；八曰越调《胡渭州》；九曰大石调《清平乐》；十曰般涉调《长寿仙》；十一曰高平调《罢金钲》；十二曰中吕调《绿腰》；十三曰仙吕调《彩云归》。乐用琵琶、筝、笙、觱栗、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。杂剧用傀儡，后不复补。⑤

① 《宋史》卷一四二，第3347页。
② 《宋史》卷一四二，第3349页。
③ 岸边成雄、黎国韬认为是云韶部（［日］岸边成雄：《唐代音乐史的研究》（下册），第700页；黎国韬：《古代乐官与古代戏剧》，广东：广东高等教育出版社，2004年版，第71页）；杨荫浏、张国强认为是大曲部（杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第414—415页；张国强《宋代教坊机构研究》，中国艺术研究院2004届博士学位论文，第34页）；阴法鲁认为宋教坊四部为坐部、法曲部、鼓笛部和龟兹部（《唐宋大曲之来源及其组织》，第17页）。
④ 黎国韬曾指出，教坊进入太常以后，因具有政府机构的性质，云韶部之内廷音乐不便统辖，因此，云韶部被从教坊中分出，成一独立机构，其罢废大约在北宋后期（《古代乐官与古代戏剧》，第72页）。另，卫亚浩亦认为“云韶部存在的时间至少可以延至北宋末期”（《宋代乐府制度研究》，第180页）。本文从此说。
⑤ 《宋史》卷一四二，第3359—3360页。

除鼓笛部不载乐曲之外，法曲部、龟兹部与云韶部均承载数量不等、风格不一的大曲。据丘琼荪考证，法曲部之《望瀛》实即《瀛府》[①]；龟兹部《感皇恩》，《教坊记》杂曲中已有之，据《唐会要》可知，其是天宝十三载（754年）太常乐曲《苏幕遮》改名后之称谓。至于云韶部乐曲，王国维《唐宋大曲考》云："（宋云韶部）十三曲中，十曲与教坊部所奏同，唯《普天庆寿》《大定乐》《喜新春》三曲，为教坊所无，均无考。"[②]按《大定乐》与《感皇恩》同见于《教坊记》杂曲，因此，从这三个乐部承载乐曲情况看，除了龟兹部之《宇宙清》、云韶部之《普天庆寿》和《喜新春》三曲不见教坊乐曲记载，可能为因时新创的乐曲外，其他乐曲大体均可以确定为大曲的形式。这种情况不仅表明大曲是北宋教坊俗乐体系重要音乐形式之一，同时亦表明云韶部在教坊四部中的重要地位以及其对于俗乐大曲承载的重要意义。

教坊虽然对俗乐大曲承载具有十分重要的意义，但其在南宋初年几经周折于绍兴三十一年（1161年）被罢黜以后，其职掌音乐诸事转由修内司教乐所承载。《宋史·乐志》《都城纪胜》对此均有记载：

《宋史·乐志》：

> 高宗建炎初，省教坊。绍兴十四年复置，凡乐工四百六十人，以内侍充钤辖。绍兴末复省。孝宗隆兴二年天申节，将用乐上寿，上曰："一岁之间，只两宫诞日外，余无所用，不知作何名色。"大臣皆言："临时点集，不必置教坊。"上曰："善。"乾道后，北使每岁两至，亦用乐，但呼市人使之，不置教坊，止令修内司先两旬教习。[③]

《都城纪胜》：

> 绍兴三十一年，省废教坊之后，每遇大宴，则拨差临安府衙前乐等人充

---

① 丘琼荪：《燕乐探微》，第77页。
② 王国维：《唐宋大曲考》，第691页。
③ 《宋史》卷一四二，第3359页。

应。属修内司教乐所掌管。①

另据《梦粱录》卷二〇“妓乐”条载：“景定年间至咸淳岁，衙前乐拨充教乐所都管、部头、色长等人员，如陆恩显、时和、王见喜、何雁喜、王吉、赵和、金宝、范宗茂、傅昌祖、张文贵、侯端、朱尧卿、周国保、王荣显等。”②可知，教乐所至南宋末年景定、咸淳年间（1260—1274年）一直存在。因此可以说，自教坊被罢至南宋末年，修内司教乐所承教坊之职，是宋俗乐大曲的主要承载机构。

（二）钧容直

钧容直是宋朝在国家禁军中所设的音乐机构，最初主要承载骑导车驾仪仗音乐，与太常寺下之鼓吹局机构性质类似，其后功能有所扩展，并典教坊俗乐大曲等音声形式。《宋史·乐志》曰：

> 钧容直，亦军乐也。太平兴国三年，诏籍军中之善乐者，命曰引龙直。每巡省游幸，则骑导车驾而奏乐；若御楼观灯、赐酺，则载第一山车。端拱二年，又选捧日、天武、拱圣军晓畅音律者，增多其数，以中使监视，藩臣以乐工上贡者亦隶之。淳化四年，改名钧容直，取钧天之义。初用乐工，同云韶部。大中祥符五年，因鼓工温用之请，增龟兹部，如教坊。其奉天书及四宫观皆用之。有指挥使一人、都知二人、副都知二人、押班三人、应奉文字一人、监领内侍二人。嘉祐元年，系籍三百八十三人。六年，增置四百三十四人，诏以为额，缺即补之。七年，诏隶班及二十四年、年五十以上者，听补军职，隶军头司。其乐旧奏十六调，凡三十六大曲，鼓笛二十一曲，并他曲甚众。嘉祐二年，监领内侍言，钧容直与教坊乐并奏，声不谐。诏罢钧容旧十六调，取教坊十七调肄习之，虽间有损益，然其大曲、曲破并急、慢诸曲，与教坊颇同矣。③

钧容直起初奏十六调，三十六大曲，其后因与教坊乐并奏，声不谐，取教坊

① 《都城纪胜》，第113页。
② 《梦粱录》卷二〇，第125—126页。
③ 《宋史》卷一四二，第3360—3361页。

十七调而奏，且所奏大曲与教坊大曲相同，这表明，教坊乐人所奏之四十大曲，钧容直乐人亦奏之。可见，钧容直是俗乐大曲的重要承载机构。黄翔鹏说："宋代的'龟兹部'是根据鼓工温用的建议，将散落在民间的龟兹部乐工又集中起来，在'钧容直'中组织起来的。我判断，《舞春风》大曲就是从这里演奏出来的。"[①]从钧容直职掌俗乐大曲的丰富性和全面性看，黄先生的判断不无可能。

当然，钧容直之所以能承载"教坊四十大曲"，与其机构建制的成熟有关。如文献所示，它不仅像教坊一样增设有龟兹部，而且设有指挥使、都知等乐官十一人，其乐人规模在嘉祐六年（1061年）达至四百三十人，与绍兴十四年（1144年）教坊复置时乐工四百六十人的规模相当，且规定"缺即补之"。可见，钧容直乐人数目之众、规模之庞大、职能之重要，这是其能与教坊并驾齐驱在多种场合共同承载俗乐大曲等众多音乐技艺形式的保障，同时也表明它在国家乐官制度及俗乐机构体系中的重要地位。

南宋以后，钧容直地位逐渐下降，随着乐人规模被大幅度减省，最终于绍兴三十年（1160年）被罢黜。《宋史·乐志》曰："绍兴中，钧容直旧管四百人，杨存中请复收补，权以旧管之半为额，寻闻其召募骚扰，降诏止之。及其以应奉有劳，进呈推赏，又申谕止于支赐一次，庶杜其日后希望。绍兴三十年，复诏钧容班可蠲省，令殿司比拟一等班直收顿，内老弱癃疾者放停。"[②]此后，钧容直不曾复设，又因教坊在绍兴三十一年（1161年）同又被罢，故其与教坊所掌俗乐大曲均转由修内司教乐所承载。

以上对宋代大曲承载机构的探讨均以宫廷音乐机构为考察对象。然而，就宋代而言，不论是礼乐大曲还是俗乐大曲，其在宫廷之外均有不同程度的传承。从礼乐大曲看，文庙祭孔音乐在孔子故里以及州县以上的地方官府中均有，这是宋礼乐大曲与唐礼乐大曲在传承层面和存在空间上之最大不同之处。《宋史·乐志》载："政和三年五月，诏：'比以《大晟乐》播之教坊，嘉与天下共之，可以所进乐颁之天下。'八月，尚书省言：'大晟府宴乐已拨归教坊，所有诸府从来习学之人，元降指挥令就大晟府教习，今当并就教坊习学。'从之"。[③]又《山东通志》

① 黄翔鹏：《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》，第836页。
② 《宋史》卷一四二，第3361页。
③ 《宋史》卷一四二，第3359页。

曰“（政和）六年五月诏，遣宣教郎孔若谷颁赐堂上正声大乐一副、礼器一副于阙里。……天下节镇州县学皆赐堂上乐一副，正声乐曲十二章，春秋上丁释奠则学生登歌作乐。”[①]以上两条材料表明，政和六年（1116年）以后文庙祭孔音乐在国家制度的推进下相继达于府、州、县治以上地区。项阳指出：“宋代以下，随着统治者对孔夫子尊崇的提升，诸如‘至圣先师’‘文宣王’等桂冠越来越高，国家在县治以上的行政机构中均设文庙，并且颁行统一创制的祭孔雅乐，如此，这种华夏正声乐队专用组合随《文庙祭礼乐》一道进入县治以上官府管辖的文庙之中，区域覆盖面甚广，但是每年只用于规定性的祭孔仪式，乐曲也属专曲专用者，这当然是典型的雅乐性质。”[②]这表明宋朝的雅乐大曲在宫廷之外的各级地方官府均有不同程度的传承。

俗乐大曲在宫廷之外表演唐已有之，宋亦如此。以下是宋俗乐大曲在宫廷之外表演的相关材料：

《梦粱录·妓乐》：

> 更有小唱、唱叫、执板（唱）慢曲、曲破，大率轻起重杀，正谓之“浅斟低唱”。若舞四十六大曲，皆为一体。
>
> 凡唱赚最难，兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声，接诸家腔谱也。[③]

王灼《碧鸡漫志》：

> 宣和初，普州守山东人王平，词学华赡，自言得夷则商《霓裳羽衣谱》，取陈鸿、白乐天《长恨歌传》，并乐天《寄元微之霓裳羽衣曲歌》，又杂取唐人小诗、长句，及明皇、太真事，终以微之《连昌宫词》，补缀成曲，刻板流传。曲十一段，起第四遍、第五遍、第六遍、正撷、入破、虚催、衮、实催、衮、歇拍、杀衮，音律节奏，与白氏歌注大异，则知唐曲今世决不复见，亦可

① 《山东通志》（四）卷一一《阙里三》，第5页。
② 项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，第7页。
③ 《梦粱录》卷二〇，第127—128页。

恨也。①

姜夔《白石道人歌曲集·霓裳中序（第一）·序》：

丙午岁，留长沙，登祝融，因得其祠中之曲，曰《皇帝盐》《苏合香》。又于乐工故书中得《商调霓裳曲》十八阕，皆虚谱无辞。按沈氏乐律《霓裳》道调，此乃商调。乐天诗云散序六阕，此特两阕，未知孰是？然音节闲雅，不类今曲；予不暇尽作，作《中序》一阕传于世。予方羁游，感此古音，不自知其辞之怨抑也。②

《梦粱录》记载的是大曲在南宋都城临安表演的情形，《碧鸡漫志》与《白石道人歌曲集》分别记载了俗乐大曲在山东和湖南流传的情形，综合来看，宋俗乐大曲在宫廷之外传承之事实不容置疑。

宋代大曲在宫廷之内有专业音乐机构承载，在宫廷之外当亦有之。郭威认为“至晚在唐玄宗时期，地方官府音乐机构也已经全面设立，其与宫廷构成‘中央—地方’的多级体系。”③这表明唐以降地方官属音乐机构的存在具有普适性。这些机构虽不如宫中规模庞大、分工细致，但其存在以承载各级地方官府礼、俗用乐是必须的。具体而言，宋代俗乐大曲在宫廷之外由地方官属音乐机构（府县教坊、衙前乐营等）④承载，礼乐大曲除了曲阜有专门的礼乐机构外，其他主要由地方上的官办儒学机构承载⑤。因此说，政府外朝机构与宫中内廷机构，宫廷机构与地方机构共同构架起了宋代礼、俗大曲的承载体系，为宋代大曲在全国范围内的传承和传播提供了制度上的保障。

兹根据上文探讨，制宋代大曲承载机构图如下：

---

① 《碧鸡漫志》卷三，第77页。
② 《姜白石词校注》，夏承焘校，吴无闻注释，广州：广东人民出版社，1983年，第8页。
③ 郭威：《曲子的发生学意义》，第100页。
④ 项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，第6—14页。
⑤ 张咏春：《中国礼乐户研究的几个问题》，第91页。

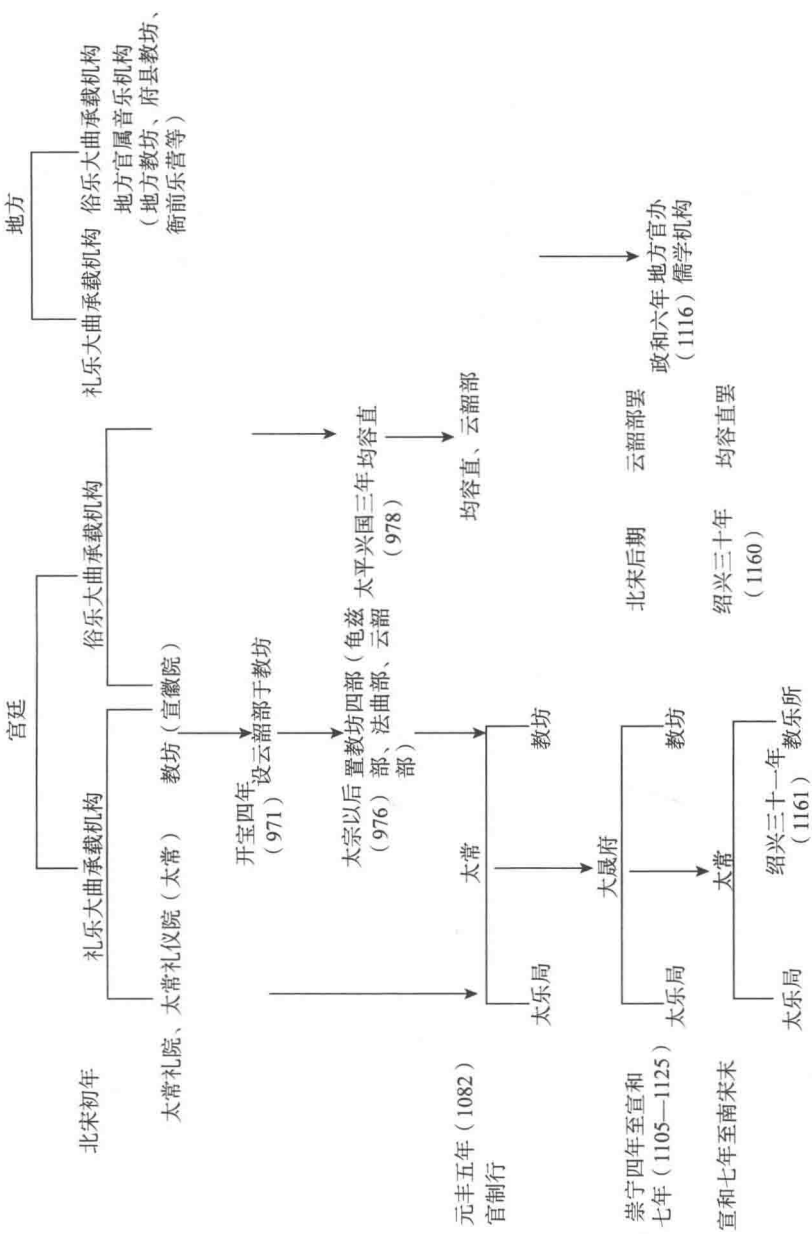


图4：宋代大曲承载机构图

宋代大曲在地方上的承载机构姑且搁置不论，就其在宫廷的承载机构而言，由上图可进一步得出以下几点认识：

其一，虽然宋初国家在太常寺下设太常礼院和太常礼仪院以职掌礼乐诸事，太常寺的礼乐职能因此被架空，教坊由前朝独立机构转而隶属于内廷机构宣徽院，此二者均为前朝所无，但总体而言，太常（礼院、礼仪院）典礼乐，教坊典俗乐的总体格局依然承唐旧制，遵循礼、俗音乐分而治之的理念。

其二，随着钧容直于太平兴国三年（978年）被设立，以职掌俗乐大曲、杂剧等众多音声形式，以及“元丰改制”以后，教坊隶于太常典宴乐；同时，作为教坊四部中体制规模最大的云韶部脱离教坊，成一独立音乐机构，教坊俗乐机构的职能及其性质被严重削减，礼乐职能得到加强；太乐局、鼓吹局两个传统礼乐机构亦在此时恢复建制，这诸多举措表明国家从太常、教坊两大音乐机构体系分头并进，共同加强礼乐机构建制以更好地承载国家礼乐。

其三，崇宁四年（1105年）国家与太常之外设独立音乐机构大晟府以专掌礼乐，余下礼仪诸事转由太常职掌，太常寺下设音乐机构太乐、鼓吹、教坊等悉数转而隶于大晟府，表明宋廷对国家、对礼乐在机构层面予以更加细化的管理，也反映了宋朝对国家礼乐越来越重视的态势。

其四，从宣和七年（1125年）大晟府机构被罢黜，教坊重归太常，钧容直和教坊相继于绍兴三十年（1160年）和三十一年（1161年）被废置这些举措看，北宋后期至南宋末，随着政局动荡，战事频仍，宋王朝在音乐机构设置上显现出简省实用的原则。

这是我们藉考察宋代大曲承载机构进而得出宋宫廷音乐机构发展演化方面的相关认识。因此说，研究大曲的承载机构，不仅有助于我们从制度层面对大曲的整体面貌有更深刻的认识，而且可以加深和拓展我们对音乐机构本身的认识。

第四节　宋俗乐大曲向多种套曲体音声形式演化

由前文对各历史时期俗乐大曲音乐结构的分析可知，俗乐大曲的发展经过了如下动态演化的过程，即从《诗经》《楚辞》等出现专业音乐结构术语开始，到魏晋俗乐大曲以艳、曲、趋（或乱）三部分结构形态的初步形成，继而到唐俗乐大曲散序、中序、入破三部性结构的强化和各部分在速度和音乐性格上的彰显，再

发展到宋俗乐大曲散序、鞔、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催……的结构形态，俗乐大曲一直朝着复杂化、精细化方向发展。也就是说，大曲的发展在保持三部性结构的同时，其各音乐部分内部的组织结构和音乐性格变得越来越复杂。

以结构主义的观点看，从魏晋到宋，俗乐大曲在长达七八百年的发展过程中，逐渐摆脱外在各种表现形式的束缚，积淀为一种音乐结构和音乐结构思维。俗乐大曲的音乐结构和音乐结构思维表现在三方面：三部性的结构规则；音乐段落间的结构序列；结构段落间的音乐性格（“散慢中快散”的音乐发展逻辑）。这种音乐结构体制和音乐结构思维一旦形成和被强化，就获得了极强的稳定性。大曲的结构体制在自身稳定的发展中不仅有多种变化形式，而且还可以组织和整合其他多种艺术元素，呈现出不同的外部表现形态。以“曲本体”为本位，从音乐结构层面看，宋以降中国音乐史上的宋金杂剧、唱赚、诸宫调、南戏、北曲套数（元杂剧和散曲套数）等大型套曲体音乐形式，无一不具有大曲的音乐结构特征。因此，本书认为，宋金杂剧、唱赚、诸宫调、南戏、北曲套数是大曲在动态演化过程中，以自己的结构思维来组织和整合其他多种艺术元素所形成的不同种表现形式，它们是大曲的衍化形态。

下面拟从三个方面去论证大曲的衍化形态：以乐人为主体，从乐人执掌技艺层面探讨大曲向宋金杂剧演化行为的发生；以大曲为主体，将大曲的音乐结构与唱赚、诸宫调、北曲套数、南戏的结构进行比较，从音乐结构上揭示它们之间的演化关系；从结构思维层面探讨大曲向板式变化体的演化。

一、从乐人技艺层面探讨大曲向宋金杂剧的演化

研究宋金杂剧[①]与大曲之关系，周密《武林旧事》卷十“官本杂剧段数”和陶宗仪《南村辍耕录》之“院本名目”是重点考察对象。“官本杂剧段数”共二百

① ［元］陶宗仪《南村辍耕录》：“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。院本，杂剧，其实一也。国朝，院本、杂剧、始厘而二之。”［元］夏庭芝《青楼集》：“唐时有传奇，皆文人所编，犹野史也，但资谐笑耳。宋之戏文，乃有唱念，有诨。金则院本、杂剧合而为一。至我朝乃分院本、杂剧而为二。”（引文分别见俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），第436页，第469页）。胡忌认为“金元院本在本质上与宋杂剧是几乎相同的”（《宋金杂剧考》，中华书局，2008年版，第3页），本文从其说。

八十本，用大曲命名者一百有五，共涉及大曲三十，约占总数五分之二[①]；金“院本名目”共六百九十本，用大曲命名者十六，约占总数四十分之一。虽然“官本杂剧段数”与“院本名目”未载大曲音乐结构，但应与董颖《道宫薄媚》（西子词）、曾布《水调歌头》（冯燕传）、史浩《采莲》（寿乡词）大曲体制相差不远。王国维说：“曲文迄与宋南渡之初，所可考见者，仅此（笔者按：指《道宫薄媚》《水调歌头》《采莲》等大曲）。宋吴自牧《梦粱录》载谓：‘汴京教坊大使孟角球，曾做杂剧本子，葛守诚撰四十大曲。’殆即此类。此后如周密《武林旧事》所载南宋官本杂剧段数，陶宗仪《辍耕录》所载金人院本名目中，其目之兼具曲调名目者，犹当与曾、董大曲不甚相远也。”[②]关于《谢天香》杂剧楔子之言：“郑六遇妖狐，崔韬逢雌虎，大曲内尽是寒儒。”王国维认为“官本杂剧段数”中有《崔智韬艾虎儿》《雌虎》两本，“此二本之一，当以大曲演之”。[③]其言下之意是，宋金杂剧借大曲敷演故事，用于杂剧中的大曲与《道宫薄媚》《水调歌头》等大曲体制不甚相远。对于“官本杂剧段数”与“院本名目”以大曲名命名之现象，杨荫浏、付洁等人均有探讨（见本书绪论部分）。笔者认为，以大曲名命名的杂剧是乐人借鉴了大曲音乐的“整体”面貌，利用大曲音乐的曲调和结构敷演故事；未以大曲名命名的杂剧是借鉴大曲的结构体制，组织其他不同的曲调敷演故事。两种杂剧产生可能有先后，宋“官本杂剧段数”用大曲者比金元“院本名目”多，或许正是此情形之反映。因为，毕竟大曲于金元之际已不如宋代盛行，大曲音乐整体的传承较少。但不管何种方式，均表明大曲对宋金杂剧的形成具有重要意义和主导性作用。

大曲对于宋金杂剧具有重要意义，不容置疑，但宋金杂剧的音乐体制未见记载，因此本书着重从行为层面探讨大曲向宋金杂剧的演化。

（一）大曲向宋金杂剧演化由乐人群体协同完成

由前文探讨可知，教坊（教乐所）、钧容直、云韶部为宋俗乐大曲承载机构，

---

① 王国维认为“官本杂剧段数”用大曲者一百有三，共涉及大曲二十八（《宋元戏曲史》，第527—531页），笔者通过稽考“官本杂剧段数”发现，《三教安公子》和《普天乐打三教》应亦为用大曲之杂剧，因为《安公子》、《教坊记》大曲目下已有之，《普天乐》、《宋史·乐志》所载宋太宗亲创十八首大曲中有南吕宫《平晋普天乐》，故“官本杂剧段数”用大曲者总数为一百有五，共涉及大曲三十。

② 王国维：《戏曲考原》，第656页。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，第533页。

但这些机构并非只承载俗乐大曲，其他如杂剧、百戏等俗乐音声技艺形式亦由其承载。如教坊，《梦粱录》卷二〇“妓乐”条曰：“散乐传学教坊十三部，惟以杂剧为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓部、拍板部。色有歌板色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、龙笛色、头管色、舞旋色、杂剧色、参军等色。”① 又《文献通考·乐考二十》“散乐百戏”云：“宋朝戏乐，鼓吹部杂剧员四十二，云韶部杂剧员二十四，钧容直杂剧员四十，亦一时之制也。”② 此外，大曲与杂剧往往在宴飨仪式场合同台表演，如“春秋圣节三大宴”“宰执亲王宗室百官入内上寿”用乐。在这种大型的宴飨用乐场合，各部色器乐演奏者既演奏大曲音乐，又演奏杂剧音乐，表明大曲与杂剧音乐的演奏者是同一群体；同样，杂剧表演者也必须熟悉大曲歌舞表演。如陈旸《乐书》卷一八五《俗部》“女乐”条云：“至于优伶，常舞大曲，唯一工独进，但以手袖为容，踏足为节，其妙串者，虽风旋鸟赛不踰其速矣。”③ 这就在音乐技艺层面为杂剧借鉴大曲音乐敷演故事，大曲向杂剧演化创造了条件。

下面我们通过个案对此做进一步探讨。《武林旧事》卷七“乾淳奉亲”载：

> 十月二十二日，今上皇帝会庆圣节。……午初至载忻堂排当，官家换素帽儿，太后赐官里女乐二十人，上再拜谢恩。并教坊都管王喜等进新制“会庆万年”《薄媚曲破》对舞，并赐银绢。
>
> 淳熙六年三月十五日，车驾过宫，恭请太上、太后幸聚景园。次日……入御筵。至第三盏，都管使臣刘景长供进新制《泛兰舟曲破》，吴兴佑舞，各赐银绢。④

上述材料，无论是教坊都管王喜进《薄媚曲破》，还是都管使臣刘景长进《泛兰舟曲破》，似乎与本书探讨大曲与杂剧之关系无涉，但情况并非如此。第一，《薄媚》为宋俗乐大曲，董颖有《道宫薄媚》大曲词。教坊都管王喜新制《薄媚曲

① 《梦粱录》卷二〇，第125页。
② 《文献通考》，第1288页。
③ 《乐书》卷一八五《乐图论·俗部》。
④ ［南宋］周密：《武林旧事》，《笔记小说大观》（第九册），扬州：广陵古籍刻印社，1983年，第191页。

破》，显然是对《薄媚》大曲的摘遍，既然是摘遍，又称其为“新制”，则表明他进行了创造性的加工和改编。《泛兰舟》，查考《教坊记》《高丽史·乐志》以及诸多笔记小说均未记载。《教坊记》大曲与杂曲目下有《泛龙舟》，两曲名相似，可能是同曲。既然是新制《泛兰舟曲破》，则或为摘《泛龙舟》曲破部分，或为模仿大曲曲破结构创作。第二，更重要的是，教坊都管王喜与都管使臣刘景长均为杂剧表演者。刘景长是“杂剧三甲”中甲长之一，王喜是刘景长“一甲”中的“副末”。《武林旧事》卷四《杂剧三甲》载“刘景长一甲”八人：

戏头　李泉现
引戏　吴兴佑
次净　茆山重、侯谅、周泰
副末　王喜
装旦　孙子贵[1]

他们是杂剧表演者，又熟悉大曲，不仅会摘遍，而且能创制新声，可见，教坊作为汇聚多种音声技艺形式的音乐机构，虽然分杂剧色、歌舞色等十三部，但各色部乐人掌握音乐技艺具有相通性。这为乐人将大曲音乐用于杂剧以敷演故事提供了可能。进而言之，诸如“官本杂剧段数”和“金元院本”的创作和表演可能由各色部乐人协同完成。《梦粱录》卷二〇“妓乐”条载：

散乐传学教坊十三部，惟以杂剧为正色。旧教坊有筚篥部、大鼓部、拍板部。色有歌板色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、龙笛色、头管色、舞旋色、杂剧色、参军等色。但色有色长、部有部头。上有教坊使、副钤辖、都管、掌仪、掌范，皆是杂流命官。其诸部诸色，分服紫、绯、绿三色宽衫，两下各垂黄义襕。杂剧部皆诨裹，余皆幞头帽子。更有小儿队、女童采莲队。其外别有钧容班人，四孟乘马从驾后动乐者是也。御马院使臣，凡有宣唤或御教，入内承应奏乐。绍兴年间，废教坊职名，如遇大朝会、圣节，御前排当及驾前导引

① 《武林旧事》卷四，第169页。

奏乐，并拨临安府衙前乐人，属修内司教乐所集定姓名，以奉御前供应。向者，汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子，葛守诚撰四十大曲，丁仙现捷才知音。南渡以后，教坊有丁汉弼、杨国祥等。景定年间至咸淳岁，衙前乐拨充教乐所都管、部头、色长等人员，如陆恩显、时和、王见喜、何雁喜、王吉、赵和、金宝、范宗茂、傅昌祖、张文贵、侯端、朱尧卿、周国保、王荣显等。且谓杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。先做寻常熟事一段，名曰“艳段”。次做正杂剧、通名两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨。或添一人，名曰“装孤”。先吹曲破断送，谓之“把色”。大抵全以故事，务在滑稽，唱念应对通遍。此本是鉴戒，又隐于谏诤，故从便跣露，谓之“无过虫”耳。若欲驾前承应，亦无责罚。一时取圣颜笑。凡有谏诤，或谏官陈事，上不从，则此辈妆做故事，隐其情而谏之，于上颜亦无怒也。又有杂扮，或曰“杂班”，又名“经元子”，又谓之“拔和”，即杂剧之后散段也。①

这段文字涉及内容较多，先是探讨杂剧在教坊十三部中的正色地位，继而陈述诸部色服饰颜色、队舞和音乐机构钧容直与教坊，自“向者汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子”以下，主要叙述杂剧的演出人数、角色、内容、体制等。因此，“汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子，葛守诚撰四十大曲，丁仙现捷才知音”这句话，是在以杂剧为中心的语境下叙述的。那么我们是否可以这样认为，教坊大使孟角球撰写杂剧本子，主要负责故事情节的叙述、人物形象的塑造，以及对白、泛科、打诨等各要素的安排；葛守诚撰四十大曲词，是依据大曲的旋律，结合故事情节填写歌辞，并利用大曲三部分的结构体制和各结构段落的音乐性格来整合各种表演元素；丁先现则更多是从舞台表演的实践参与杂剧的创作和表演。即孟角球负责杂剧本子，葛守诚负责杂剧音乐，丁仙现负责杂剧演出。进而言之，他们三个人并非只是个体的意义，他们代表的是三种承载不同技艺的乐人群体。因此，与其说那些杂剧是由孟角球、葛守诚、丁仙现三人协同创作完成，不如说是由撰写杂剧本子、创作杂剧音乐、设计表演程序的三类乐人群体协同创作完成。由此可知，“葛守诚撰四十大曲”并非如王国维所言只是为宋教坊四十大曲

① 《梦粱录》卷二〇，第125—126页。

重新撰写了新词，“教坊大曲，始全有词”[①]，其更重要的意义是促进了大曲向杂剧的演化，杂剧也因借鉴大曲的曲调和结构元素为自己插上了音乐的翅膀，一改昔日杂耍谐谑的面目，演化成了“歌舞演故事”的真正的杂剧。

（二）大曲歌舞表演乐人向杂剧“旦”角色的演化

上文探讨了乐人如何通过自身的音乐技艺，借鉴大曲音乐创作杂剧的行为机制，也即是大曲向杂剧演化的行为途径，其指向依然是大曲本身。我们也可以换一个角度，从音乐技艺表演层面将对象指向乐人本身，探讨大曲歌舞表演者如何向杂剧表演者——角色演化。

我们知道，大曲是歌舞艺术，其器乐演奏以男性乐人为主，歌舞表演以女性乐人为主。杂剧在未形成“歌舞演故事”形式之前，大多以散乐、百戏、杂技（魔幻、角力、踏索）、滑稽表演等形式呈现，鲜有歌舞表演，因此，其表演者“（俳）倡优”以男性居多。王国维说：“巫以歌舞为主，而优以谐谑为主；巫以女为之，而优以男为之。至若优孟之为孙叔敖衣冠，而楚王欲以为相；优施一舞，而孔子谓其笑君；则与言语之外，其调戏亦以动作行之，与后世之优，颇复相类。”[②]只有当杂技、百戏的表演中存在歌舞形式，或者因剧情需要女性角色表演歌舞时，才可能会安排女性优伶（乐妓）。例如：

《旧唐书·音乐志》载：

> 汉天子临轩设乐，舍利兽从西方来，戏于殿前，激水成比目鱼，跳跃嗽水，作雾翳日，化成黄龙，修八丈，出水游戏，辉耀日光。绳系两柱，相去数丈，二倡女对舞绳上，切肩而不倾。[③]

《教坊记》载：

> 踏摇娘，北齐有人姓苏，鼻包鼻，实不仕，而自号为郎中，嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻街悲，诉于邻里，时人弄之。丈夫著妇人衣，徐行入场。行

① 王国维：《宋元戏曲史》，第516页。
② 王国维：《宋元戏曲史》，第479页。
③ 《旧唐书》卷二九，第1072页。

歌，每一叠，旁人齐声和之云："踏摇，和来！踏摇娘苦，和来！"以其且步且歌，故谓之"踏摇"，以其称冤，故言苦。及其夫至，则做殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子。调弄又加典库，全失旧旨。或呼为"谈容娘"，又非。①

以上是宋以前之情形，至宋则不然。随着杂剧故事性、情节性的增加、音乐性的增强，歌舞表演成了杂剧不可缺少的核心因素，因而擅长表演歌舞大曲的女性乐人，渐渐投身于杂剧表演，所以宋金杂剧的扮演者女优伶开始增多。

《梦粱录》卷二〇"妓乐"条载：

顷在汴京时，村落野夫，罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东、河北村叟，以资笑端。今士庶多以从省，筵会或社会，皆用融和坊、新街及下瓦子等处散乐家，女童装末，加以弦索赚曲，祗应而已。②

《东京梦华录》卷七"驾登宝津楼诸军呈百戏"条载：

驾登宝津楼，诸军百戏。……后部乐作，诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段。是时弟子萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿之辈，后来者不足数。③

引文中扮演杂剧的露台弟子即为女性乐人。《演繁露》卷六"乐营将弟子"条云："开元二年，玄宗以太常礼乐之司不应典优倡杂乐，乃更置左右教坊以教俗乐，命左右晓卫将军范及为之使，又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之皇帝梨园弟子，至今谓优女为弟子，命伶魁为乐营将者，此其始也。"④又《萍洲可谈》卷三："倡妇，州郡隶狱官，以伴女囚。近世择姿容习歌舞、迎送使客侍宴

① 《教坊记》，第11页。
② 《梦粱录》卷二〇，第126页。
③ 《东京梦华录》卷七，第105—106页。
④ ［南宋］程大昌：《演繁露》卷六，文渊阁《四库全书》本。

好，谓之‘弟子’；其魁，谓之‘行首’。”[①]廖奔认为：“宋杂剧中出现女子参加表演，这是由当时城市中市民阶层的世俗审美趣味所决定的。汴京的瓦舍勾栏是富工、闲人出入的场所，是男子的天下，其中占主导地位的审美心理是男性心理。”[②]此解释未必合理。中国古代除武则天与慈禧少数几位女性主政外，整个封建社会均由男性掌握政权，占主导地位的男性审美心理非宋代独有，因此不能以此作为解释宋杂剧出现女性乐人的理由。当然，从审美心理、性别文化角度说，中国历史上的歌舞表演者多为女性，很大程度是男性掌握政权下审美心理对象化的结果。笔者认为，宋金杂剧女性乐人扮演者增多，其根本原因是中国历史上女性乐人多为歌舞表演者的传统，直接原因则是唐、宋俗乐大曲的歌舞表演者均为女性乐人。刘晓明说：“宋杂剧由谐剧转变为官本杂剧段数的戏曲，旦脚，也即擅长歌唱的演员，起了至关重要的作用，而‘旦’主要来自大曲中歌舞兼备的‘但儿’，因此，当将‘曲’与‘剧’结合时，大曲便成为顺理成章的首选之‘曲’，这种大曲是比较适合旦脚表演的。”[③]唐宋时期，俗乐歌舞大曲是引领社会潮流的主流音乐形态，聚集了最优秀的女性歌舞表演乐人，当杂剧的发展需要以歌舞表演故事时，这些女性乐人成为进入杂剧扮演歌舞角色的绝佳人选，这就理所当然地促使了大曲表演者向杂剧角色的演化。这是从女性乐人技艺层面（擅长歌舞表演）将大曲与杂剧进行了有效的接通。也就是说，不论是大曲的表演者“乐妓”，还是杂剧的表演者“旦”，其技艺层面是相通的，正是这种技艺的相通性，为大曲表演者演变为杂剧角色提供了便利。当然，大曲的表演者并非全是女性乐人，杂剧角色亦并非只有“旦”，因此，表演大曲的男性乐人同样可以转而表演杂剧，从而进入杂剧角色体制。这是以乐人为本位，从乐人技艺层面探讨大曲向宋金杂剧演化的情形。

二、从“音乐结构体制”层面探讨大曲向唱赚、诸宫调、北曲套数、南戏的演化

前文指出“官本杂剧段数”和“院本名目”大量以大曲名命名，表明宋金杂剧在发展初期可能是整体吸收大曲音乐（包括曲调与音乐体制）。其后，随着摘遍

---

① ［北宋］朱彧：《萍洲可谈》卷三，《守山阁丛书》本。
② 廖奔：《中州出土北宋戏曲文物论考》，《戏曲研究》（第十八辑），北京：文化艺术出版社，1986年，第179页。
③ 刘晓明：《杂剧形成史》，第300页。

的流行、曲子的繁盛，以及某些大曲完整曲调的失传，杂剧可能仅仅借鉴大曲的结构体制，利用大曲的结构去整合他种曲调和诸多表演元素。此结论尚且只是推测。因为，虽然我们对宋俗乐大曲的结构有相对清晰的认识，但“官本杂剧段数”和“院本名目”均只记录杂剧和院本名目，其音乐体制未见记载，因此，我们无法从音乐结构层面将宋俗乐大曲与宋金杂剧进行比较，无从知晓宋金杂剧如何用大曲敷演故事。诸宫调、北曲套数、南戏音乐结构有明确记载，我们可以将宋俗乐大曲的结构和它们进行比较，进而勾勒出它们之间的演化关系。

探讨大曲向唱赚、诸宫调、北曲套数（散曲套数和元杂剧）和南戏的演化，其实质是探究大曲如何向套数演化。在探究大曲向套数演化之前，我们需廓清大曲与唱赚的关系，理由有四：第一，唱赚，从音乐结构上说，是异曲相联，唱赚的计数单位以“套”相称。周密《癸辛杂识》别集卷下“银花”条云：“庆元庚申正月，余尚在翰苑，初五日成得何氏女，为奉侍汤药。又善小唱、嘌唱，凡唱得五百余曲；又善双韵，弹得赚五六十套。以初九日来余家。”[①]赵义山据此认为：“‘赚’之一体，乃词中之‘套曲’；‘套曲’一式，乃曲中之‘赚’体。如将词、曲通观，‘赚’即是‘套’，‘套’即是‘赚’，实质相同而称谓有别罢。”[②]第二，燕南芝庵《唱论》对“套数”之结构有明确界定，其曰：“成文章曰‘乐府’；有‘尾声’名‘套数’；时行小令唤‘叶儿’。套数当有乐府气味，乐府不可似套数。街市小令，唱尖歌倩意。”[③]唱赚的两种形式缠令和缠达均有尾声，从这层意义上说，唱赚的结构就是套数的意义。第三，诸宫调、北曲套数和南戏虽具有不同的音乐表现形式，但它们均为音乐的艺术，音乐是这些艺术形式的核心元素。从音乐结构看，它们均具有套数（曲）性质，也就是前有引子，后有尾声，中间间以数只不同曲调的只曲而形成的曲牌联缀体。不同之处在于，诸宫调的尾声标有“尾”，只有极少数标记“尾声”，且较短，多数是七言三句体形式；北曲套数、南戏的尾声名称繁多，有尾声、赚煞、赚煞尾、七煞、随煞、本调煞等多种称谓，这些尾声的规模较诸宫调大，以一个曲牌为多。虽然在音乐结构上存在

① ［南宋］周密：《癸辛杂识》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1988年，第272页。
② 赵义山：《元散曲通论》，上海：上海古籍出版社，2004年，第39—40页。
③ ［元］芝庵：《唱论》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），第461页。

局部的差别，但整体均与“套数”的本质属性相同。第四，唱赚是最早具有套数性质的音乐形式，诸宫调、北曲套数、南戏在音乐体制上均借鉴了唱赚的联套原则。李昌集认为，北曲套数“其渊源最早可溯自唐宋大曲，直接的影响则来自北宋时期的唱赚等民间曲艺”。[①]唱赚是否仅为民间曲艺值得辨析，但就音乐结构，从套数的形成渊源看，此说不无道理。

综合以上四点，从论证的逻辑性看，我们只要廓清了大曲如何演化为唱赚（缠令和缠达），也就从音乐结构体制层面为大曲如何演化为诸宫调、北曲套数和南戏找到了可以为信的解释体系。

（一）唱赚的音乐结构体制

唱赚是北宋时期广泛流行于宫廷、地方官府和勾栏瓦舍的一种音声技艺形式。李昌集认为“唱赚是曲艺的一种，亦是一种唱法的称谓，而非曲体之名称”[②]，杨荫浏认为是“宋代流行的最高的艺术歌曲形式”[③]。根据南宋末期人陈元靓所编《事林广记》中的“圆社市语”一套歌词看，其仅仅是几首曲牌的联缀歌唱表演，并未有如宋代的话本、鼓子词及诸宫调等说唱音乐中交待故事人物、环境等背景的散文部分，因而将其视为曲艺和讲唱均不妥。虽然从表演的程式性过程看，其开始有致语，这与话本、鼓子词相同，但它们只是乐人在勾栏瓦舍表演时的开场白，因此，唱赚更多具有艺术歌曲性质。然而唱赚的歌词为联套，能表现一定的故事情节，故又可称其为具有叙述性和故事性的艺术歌曲（歌舞剧曲）[④]。

唱赚虽然对套数的形成具有至关重要的作用，是大曲向多种套曲体音声技艺演化的中间性桥梁，但关于唱赚的资料甚少，见于文献记载的主要有：

《都城纪胜·瓦舍众伎》：

> 唱赚在京师日（指北宋时的都城汴京），有缠令、缠达：有引子、尾声为“缠令”；引子后只以两腔递且循环间用者，为“缠达”。中兴后，张五牛大夫

---

① 李昌集：《中国古代散曲史》，第41页。
② 李昌集：《中国古代散曲史》，第47页。
③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第309页。
④ 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，北京：中华书局，2007年，第9页。

因听动鼓板中，又有四片太平令，或赚鼓板（即今拍板大筛扬处是也），遂撰为“赚”。赚者，误赚之义也，令人正堪美听，不觉已至尾声，是不宜为片序也。今又有“覆赚”，又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。①

《梦粱录·妓乐》：

唱赚在京时，只有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令。引子后只有两腔迎互循环，间有缠达。绍兴年间，有张五牛大夫，因听动鼓板中有《太平令》或赚鼓板，即今拍板大节抑扬处是也，遂撰为“赚”。赚者，误赚之之义也，正堪美听中，不觉已至尾声，是不宜为片序也。又有“覆赚”，其中变花前月下之情及铁骑之类。今杭城老成能唱赚者，如窦四官人、离七官人、周竹窗、东西两陈九郎、包都事、香沈二郎、雕花杨一郎、招六郎、沈妈妈等。凡唱赚最难，兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声，接诸家腔谱也。②

《事林广记·遏云要诀》：

夫唱赚一家，古谓之道赚。腔必真，字必正。……三拍起引子，唱头一句，又三拍至两片，结尾三拍煞。入序、尾，三拍巾斗煞。入赚，头一字当一拍，第一片三拍，后仿此。出赚三拍，出声巾斗，又三拍煞。尾声总十二拍，第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞。此一定不逾之法。③

上面三条材料均提到“唱赚”和“赚”，常易混淆。例如李昌集认为“‘赚’是北宋时期流行于勾栏的一种曲体名称。历来人们习惯称之为‘唱赚’。其实，

① 《都城纪胜》，第115页。

② 《梦粱录》卷二〇，第127—128页。《梦粱录》与《东京梦华录》所载内容大体相同，但关于缠令、缠达以及“凡唱赚”一句文字有出入，笔者认为，缠令、缠达的文字应以《都城纪胜》为准，而“凡唱赚”一句则以《梦粱录》为准。

③ ［南宋］陈元靓：《事林广记续集》卷七《文艺类》，中华书局影印《四库全书》本，1963年。

‘唱赚’乃是曲艺之一种，亦是一种唱法的称谓，而非曲体之名称”。[①]这是将原本作为曲体的“唱赚”与作为曲牌的“赚”混淆了。从音乐结构上说，“唱赚”和“赚”是两种不同的歌唱艺术形式，“唱赚”是联缀多个曲调演唱的套曲，“赚”是在节拍上具有一定规则的只曲；“唱赚”北宋初年已形成，“赚”由南宋绍兴年间（1131—1162年）张五牛创造。“赚”作为只曲可以成为“唱赚”的组成部分，但“唱赚”并非一定有“赚”。[②]虽然“唱赚”与“赚”不同，但亦有文献将“唱赚”简省为“赚”，这是今人常将它们混淆的原因所在。就上面两条文献而言，“凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声，接诸家腔谱也”中的“赚”当是指“唱赚”无疑（《梦粱录》即为“唱赚”），因为只有套曲体的音声形式，才具有“接诸家腔谱”的意义。这句话意思是说，“唱赚”在整体上要体现大曲的结构原则，而其内部各曲牌既有不同速度的曲调（慢曲、曲破），又有不同音乐性格的时调小令和夷乐（番曲），这种具有庞大音乐结构的套曲形式，结构内部的各曲调又各具特色，表演起来当然最难了。这表明唱赚在南宋杭州城非常流行，已发展为非常成熟的样态。

唱赚在京师日有缠令、缠达两种形式：有引子、尾声为“缠令”；引子后只以两腔循环间用者，为“缠达”。缠令，依字面理解，似乎只有引子和尾声两部分组成，实际并非如此。无论是金初无名氏《刘知远诸宫调》、金章宗时期董解元《西厢记诸宫调》，还是元北曲套数，从其所用缠令的结构看，引子和尾声之间均有数量不等的不同曲牌的过曲，从语言逻辑而言，引子和尾声间必然有过曲。同理，“缠达，引子后只以两腔循环间用”，其完整的表述应当是“前有引子，后有尾声，中间两腔循环间用”。

1. 缠令

今未发现以“缠令”标名的独立作品存世，但有大量以“缠令”标名的套曲形式存见于《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》中，由此可见，缠令是唱赚的主要形式。现举数例如下：

①【快活年缠令】【柳叶儿】【尾】

---

① 李昌集：《中国古代散曲史》，第47页。

② 关于“赚”在音乐节拍上的特点，以及“赚”与“唱赚”的区别，杨荫浏《中国古代音乐史稿》（第37页）有论述，可参。

②【虞美人缠】【应天长】【万金台】【尾】

③【点绛唇缠令】【台台令】【风吹荷叶】【醉奚婆】【尾】

④【侍香金缠令】【双声叠韵】【刮地风】【整金冠令】【赛儿令】【柳叶儿】【神杖儿】【四门子】【尾】

⑤【凭栏人缠】【赚】【美中美】【大圣乐】【尾】

⑥【沁园春】【墙头花】【拓枝令】【长寿仙袞】【急曲子】【尾】

⑦【梁州断送】【应天长】【赚】【甘草子】【脱布衫】【尾】

由以上七例可得以下几点认识：第一，缠令由前有引子，后有尾声，中间间以数只不同曲牌所构成，中间过曲数目多少，无定数；第二，缠令是“曲体”，音乐体制名称，非曲牌名称。其标有“缠令”或“缠”者，如【侍香金缠令】【虞美人缠】等，表明从【侍香金】或【虞美人】到【尾】是一套缠令，而并非表示【侍香金缠令】【虞美人缠】曲牌。傅雪漪认为“一个曲牌（一般说是小令）即用本名，有‘缠’（叠句、虚声、垫头之类）者，即称为某某缠令”，又云“‘缠令’基本都是起引子的作用”[①]，可见，他误将缠令当作曲牌了；第三，从缠令体的标名上看，既有直接标名为“缠令”或“缠”者，亦有标为“断送”者，还有未加任何标名者，但从音乐结构体制看，它们与标有“缠令”或“缠”者并无二致，可以确信为缠令无疑。标名“断送”者，可能是该套缠令曾被用于队舞或杂剧之故，因为宋金时期队舞和杂剧表演经常会出现“断送”，如《东京梦华录》“宰执亲王宗室百官入内上寿”曰：“乐部断送《采莲》讫，曲终复群舞。”[②]没有标名者，是因为“缠令”作为一种音乐体制，随着其广泛流传，已被众人熟知，因而不再有标明之需要，如《天宝遗事诸宫调》和北曲套数的音乐体制，虽然均为缠令体的形式，却不再将其标为“缠令”或“缠”。这也表明唱赚（缠令、缠达）开始演化为套数，开始以“套曲”相称。

2. 缠达

今既未发现明确以“缠达”标名的独立作品存在，亦未发现以“缠达”标名的套曲形式存在于它种音声技艺中，但根据其结构“引子后只以两腔循环间用”

① 傅雪漪：《“缠达”非“转踏”》，《戏曲研究》（第十八辑），北京：文化艺术出版社，1986年，第203—204页。
② 《东京梦华录》，第110页。

的特点，我们尚可以在诸宫调和北曲套数中寻觅到其踪迹。譬如：

①【仙吕调·六幺实催】【六幺遍】【哈哈令】【瑞莲儿】【哈哈令】【瑞莲儿】【尾】（《西厢记诸宫调》）

②【正宫·端正好】【滚绣球】【尚秀才】【滚绣球】【尚秀才】【滚绣球】【尚秀才】【滚绣球】【叨叨令】【尾】（关汉卿《单刀会》第二折）

③【安公子缠令】【柳青娘】【酸枣儿】【柳青娘】【尾】（《刘知远诸宫调》）

④【黄钟宫·间花啄木儿第一】【整乾坤】【第二】【双声叠韵】【第三】【刮地风】【第四】【柳叶儿】【第五】【赛儿令】【第六】【神杖儿】【第七】【四门子】【第八】【尾】（《西厢记诸宫调》）

⑤【仙吕·点绛唇】【混江龙】【油葫芦】【天下乐】【醉中天】【金盏儿】【醉中天】【金盏儿】【尾】（关汉卿《西蜀梦》）

观上述五例，①②是较为典型的缠达体，其中①以【六幺实催】【六幺遍】两只曲调为引子，【哈哈令】【瑞莲儿】“两腔循环间用”，附以【尾】而形成；②是以【端正好】为引子，【滚绣球】【尚秀才】“两腔循环间用”，附以【尾】而形成。稍有变化的仅仅是①是以两首曲调为引子，②【滚绣球】【尚秀才】在第四次重复时将【尚秀才】换成了【叨叨令】。③是一个缠达体的不完全形式，在【柳青娘】【酸枣儿】两腔第二次循环间用时省略了【酸枣儿】。④⑤是缠达体的变化形式，其中④与西方回旋曲式类似，体现了“对比统一”的美学原则。该套曲中【第二】【第三】至【第八】，均为【啄木儿】曲牌在第二次至第八次出现时的简写形式。与典型的缠达体相比，该缠达体的变化性表现在“两腔循环间用”时，并不是固守原有曲调，而是在保持一首曲调不变的同时，不断变化另一首曲调，这就造成了其音乐结构上的复杂性和音乐性格上既具有变化性又具有统一性；⑤可以视为缠令和缠达的混合体，【醉中天】【金盏儿】两腔循环间用两次是缠达的典型形式，但其前面有【混江龙】【油葫芦】【天下乐】三只曲牌，因此，从整体上看又具有缠令的形式。

（二）大曲向唱赚（缠令、缠达）的演化

通过上文分析可知，从表现形式看，唱赚是一种艺术歌曲或者说是歌舞剧曲，从音乐结构看，唱赚有缠令和缠达两种联套形式。因此，从音乐结构上探讨

大曲向唱赚的演化，其实质就是探讨大曲如何向缠令和缠达演化。

关于缠令和缠达的音乐结构，学界多认为由转踏发展而成。如王国维认为，“缠达之音，与传踏同，其为一物无疑也”，“勾对之词，变而为引子，放队之词，变而为尾声；曲前之诗，后亦变而用他曲；故云引子后只有两腔迎互循环也”。[①] 李昌集认为，“缠达，……其远祖即唐时‘转踏’，近源则是宋代之转踏。（原作者按：从语音上，‘缠达’与‘转踏’音极近，或为音转之称）……唐时转踏尚为普通联章体，到宋初，转踏则衍成一诗一词的‘循环间’，并常施之于队舞的表演”，[②] 进而指出，“从‘缠达’有古老的渊源看，‘缠令’的产生当在‘缠达’之后，在体制上，‘缠令’乃是‘缠达’的一种进化和突破”。[③] 亦有对此持异议者，如傅雪漪认为，“缠达、转踏，无论今日之开封语音，或是北宋汴洛音，大概都不会完全一样。而且看一件事物是否相同（即使有所衍变），也要从多方面去比较求证，不是仅凭名词的音拟、转呼来判定”。[④] 傅先生虽然否定“缠达即转踏说”，但并未解释缠达的音乐体制源于何处，如何形成这一根本性的问题。

持“缠达即转踏说”者大体认为缠达形成经历如下过程：

唐代转踏（联章）（同一首诗或曲调的反复）——宋代转踏（歌舞或队舞）（前有勾对词，后有放对词，中间一诗一词相间）——缠达（前有引子，后有尾声，中间有两只曲调循环）——缠令（前有引子，后有尾声，中间有若干不同的曲调）。

上述观点值得辨析：第一，转踏由唐发展至宋，前有勾队词、后有放队词的体制从何而来？第二，缠达两曲循环间用，如何断定由宋转踏形成？当时社会上有没有其他可以借鉴的音乐体制？第三，缠达最简单结构是“引子——A + B——尾声”，缠令最简单结构是“引子——A——尾声”，如何断定缠令是缠达的高级形式？

文化艺术的发展具有累积性，多层次性，各种文化艺术形态的发展演变存在相互联系和互相影响，并非是纯粹、独立的自我发展过程。一种文化艺术发展、

① 王国维：《宋元戏曲史》，第512—513页。
② 李昌集：《中国古代散曲史》，第50页。
③ 李昌集：《中国古代散曲史》，第55页。
④ 傅雪漪：《“缠达”非“转踏”》，第203—204页。此外，刘崇德据北宋刘攽《中山诗话》“近世乐府为繁声加重叠，谓之缠声。促数尤甚，固不容一倡三叹也”认为，“缠令、缠达之‘缠’乃是出于‘缠声’这一音乐体式”（刘崇德：《燕乐新说》，合肥：黄山书社，2003年版，第368页）。依本文观点，此说亦不足取。

演变的轨迹上必然渗透着其他文化艺术在结构和形态等多方面的基因，这些基因在促进新艺术形态形成的同时，也转化了自己的形态，延续了自己的统绪。持“缠达即转踏说”者，忽略了复杂多样的具体音乐文化的差异和他种音乐文化的影响。他们在进行理论推演时，恰恰忘记了当时宋俗乐大曲已经是组织结构复杂、曲调性格鲜明、具有三部性特征的音乐形式。他们只是“习惯性”地认为大曲虽然多至数十遍，但仅为单曲调反复，从大曲的形式不可能演化为异曲相联的缠令（达），大曲也就不可能与元散曲套数和杂剧有什么联系。学界还普遍认为唐、宋俗乐大曲表演于宫廷，唱赚流行于民间，宫廷内外，判然有别，因此，它们之间不可能有任何演化关系。大曲并非只是同一曲调的简单重复，叶栋等人对相关大曲谱的译解和分析已有揭示，大曲在宫廷之外表演的情形前文也已有阐述。既然这两种认识不足为信，也就不能否定大曲与缠令（达）之间存在演化关系。

本书认为，缠令（达）音乐体制的形成是多方面的，但与宋俗乐大曲关系最为密切。《碧鸡漫志》和《梦溪笔谈》虽然对宋俗乐大曲的音乐结构有详细描述，但宋俗乐大曲并没有乐谱留存于世，因此宋俗乐大曲的音乐本体方面的具体特征我们不得而知。但是我们可以将唐俗乐大曲的音乐结构与缠令（达）的音乐结构进行比较和分析。因为宋俗乐大曲很多是由唐俗乐大曲发展而来，宋俗乐大曲在结构上虽然呈现出新的变化，但这些变化只是大曲内部组织结构的复杂化和精细化，它们的整体面貌依然具有一致性，因而并不影响我们将其与缠令（达）进行比较研究的合理性。

唐俗乐大曲的结构体制特征，本书第四章曾根据叶栋对《春莺啭》《苏合香》《破阵乐》《团乱旋》四首大曲的分析，概括为三点：其一，由散序、中序、入破构成的三部性体制；其二，从散序、中序至入破，三部分在速度上表现为散板、慢速至入拍、中速再发展至快速，在结构形式上表现为从松到紧、从长到短，在段式、乐句或板式上表现为从繁到简，在音乐主题上表现为从混浊到清晰、从复杂到单一；其三，四首大曲均属循环变奏体，总体表现出“蛇脱壳”型的发展原则。我们将缠令（达）的音乐结构与唐俗乐大曲的音乐结构进行比较，可得出它们存在三点共性：第一，都具有三部性。在大曲而言，是散序——中序（排遍）——入破，在缠令（达）而言，是引子——过曲——尾声；第二，都具有异

调相联的原则。大曲并非是同曲调的简单反复，大曲在“变奏和循环”的音乐发展中，已经孕育了异调相联的原则和循环发展的手法。这就为其在宋元之际演化为异曲相联的形式提供了发展的经验和可能。换言之，缠令（达）具有的异调相联和两曲循环间用的音乐结构体制在大曲中均能找到源头；第三，都遵循从散序、散板、慢速——中序、入拍、中速——入破、快速的发展原则。当然，这是以发展较为成熟的缠令（达）而言，因为简单的缠令（达）只有三四首曲调联缀，音乐发展的速度变化难以体现。再者，吴钊、杨善武两位学者对陈元靓《事林广记》所载宋代唱赚《愿成双》谱译解分析后，均指出其与唐宋大曲有密切关联[①]。这是从具体的音乐本体层面对唱赚与唐宋大曲之关系进行的实证，其结论有较强的说服力。

由此可知，“缠达即转踏说”难以成立。对于缠令（达）与大曲在结构上呈现出的一致性，其合理的解释应当是，它们均为宋俗乐大曲的衍化形态，或者说这些音声技艺形式在发展过程中借鉴、吸收了宋俗乐大曲的音乐结构体制。缠令（达）的引子和尾声，从它们在音乐中的结构位置和具有的结构功能看，在本质上与大曲的散序和入破并无二致，只是为了适应和服务于不同表现形式而采取的不同变化。缠令与缠达无低级形态和高级形态之分，它们是大曲发展演化形成的两种不同形式的不同称谓。当然，我们在承认缠令（达）更大可能由大曲演化发展而来的同时，也不排除其在形成过程中曾受到转踏的影响，但不能断定缠令（达）即是由转踏变化而来。

1. 大曲直接演化为缠令（达）——缠令（达）是大曲结构体制程式化的体现

上述缠令（达）最简单的结构形态亦可看作是大曲的浓缩形式，是一种“小型”的大曲，甚至可以把它看作是大曲的一种特殊形式的摘遍。关于摘遍，《碧鸡漫志》和《梦溪笔谈》有载：

《碧鸡漫志》：

凡大曲有散序、靸、排遍、攭、正攭、入破、虚催、实催、遍、歇拍、杀

① 吴钊：《宋元古谱“愿成双”初探》，《音乐艺术》1983年第3期，第1—10页；杨善武：《宋代唱赚〈愿成双〉谱新译》，《中国音乐学》2011年第1期，第15—27页。

衮，始成一曲，此谓大遍。而《凉州》排遍，予曾见一本有二十四段。后世就大曲制词者，类从简省，而管弦家又不肯从首至尾吹弹，甚者学不能尽。①

《梦溪笔谈》：

所谓大遍者，有序、引、歌、翕瓦、嚯、哨、催、攧、衮、破、行、中腔，踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，谓之‘摘遍’。今人大曲，皆是裁用，非大遍也。②

以上两则材料经常为研究者所征引以阐述大曲完整的结构形式和摘遍形式。就摘遍而言，王灼曰“类从简省”，沈括言“截裁用之”，至于如何“简省”，如何“截裁”，并没有明确说明。杨荫浏认为“宋人对于结构庞大的唐人大曲，并不全部采用；仅仅采用其一部分，而称之为‘摘遍’”。③“并不全部采用”是抓住了摘遍的核心特征，“仅仅采用其一部分”，结合大曲的完整形态看，至少有以下三种形式：

其一，摘取大曲的某一遍，形成一首曲牌（曲子），如【六么令】【伊州衮】【梁州第七】等，这是摘遍的最普遍形式。王灼云：“凡大曲，就本宫调制引、序、慢、近、令，盖度曲者常态。”④所说正是此种摘遍形式。

其二，摘取大曲的某一部分（这里的“部分”是于大曲的三部分结构而言的），形成一个多遍体的音乐形式，如曾布的《水调歌头》（冯燕传）共有七遍，分别是排遍第一、排遍第二、排遍第三、排遍第四、排遍第五、排遍第六（带花遍）、排遍第七（攧花十八），摘取了大曲中间的排遍（中序）部分。

其三，摘取大曲的某两部分，形成一个结构相对复杂的多遍体音乐形式，如董颖《道宫薄媚》（西子词）共有十遍，分别是排遍第八、排遍第九、第十攧、入破第一、第二虚催、第三衮遍、第四催拍、第五衮、第六歇拍、第七煞衮，摘取

① 《碧鸡漫志》卷三，第79页。
② 《梦溪笔谈》卷五，第222页。
③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第335页。
④ 《碧鸡漫志》卷三，第80页。

了大曲第二部分末尾三遍和第三部分而形成。

那么，是否有其他形式的摘遍？或者说对大曲是否存在其他方式的“简省”和“截裁”？本书认为存在这种可能，因为大曲的完整形态由三部分组成，每一部分有相对统一的音乐性格，第一部分散序，散板、慢速；第二部分中序（排遍），中速、富有歌唱性；第三部分入破，速度渐快、具有舞蹈性。大曲曲调从首至尾体现的是变奏和循环的原则，而变奏和循环的音乐发展手法具有灵活性和伸缩性，可以长至数十段，也可以短至几段，这种现象无论在西方专业音乐，还是中国民间音乐，均为普遍现象。因此，乐段数量众多、结构纷繁复杂的宋俗乐大曲，在保持其三部分音乐性格的前提下，“简省”和“裁剪”其每一部分段落的数量，不无可能。以下三例可看作是此种摘遍的具体体现：

例证一：宋俗乐大曲《霓裳羽衣曲》。

《碧鸡漫志》载：

> 宣和初，普府守山东人王平，词学华赡，自言得夷则商《霓裳羽衣谱》，取陈鸿、白乐天《长恨歌》《传》，并乐天《寄元微之霓裳羽衣曲歌》，又杂取唐人小诗、长句，及明皇、太真事，终以微之《连昌宫饲》，补缀成曲，刻板流传。曲十一段，起第四遍，第五遍、第六遍、正撷、入破、虚催、衮、实催、衮、歇拍、杀衮，音律节奏，与白氏歌注大异，则知唐曲今世决不复见，亦可恨也。①

姜夔《白石道人歌曲集·霓裳中序第一·序》载：

> 丙午岁，留长沙，登祝融，因得其祠中之曲，曰《皇帝盐》《苏合香》。又于乐工故书中得《商调霓裳曲》十八阕，皆虚谱无辞。按沈氏乐律《霓裳》道调，此乃商调。乐天诗云散序六阕，此特两阕，未知孰是？然音节闲雅，不类今曲；余不暇尽作，作《中序》一阕传于世。余方羁游，感此古音，不自知其

① 《碧鸡漫志》卷三，第77页。

辞之怨抑也。①

周密《齐东野语》载：

> 《霓裳》一曲共三十六段。尝闻紫霞翁云，幼日随其祖郡王曲宴禁中，太后令内人歌之，凡用三十人，每番十人，奏音极高妙。②

山东人王平所见到的夷则《霓裳羽衣谱》有十一段，包括中序四遍和入破七遍；姜夔在长沙故书堆中见到的《商调霓裳曲》有十八阕，散序有两阕，其余十六阕或全为中序（可能性小）、或为中序和入破两部分组成，如果其入破部分与王平所见的《霓裳羽衣谱》同为七遍，则中序为九阕，那么姜夔所见到的流传于长沙的《商调霓裳曲》的结构应当为：散序两遍、中序九遍、入破七遍。这与周密《齐东野语》所见《混成集》中保留的具有三十六个段落结构的《霓裳羽衣曲》相比，虽然均有散序、中序和入破三个部分，但各部分内部乐段的遍数已有所缩减，因此，可以说《霓裳羽衣曲》存在保持整体结构完整性的同时，各部分内部均有简省的摘遍形式。③

例证二：宋曹勋《法曲道情》的结构为散序、歌头、遍第一、遍第二、遍第三、第四攧、入破第一、入破第二、入破第三、入破第四、第五煞，从整体上看，它与唐、宋俗乐大曲一样具有散序、中序（排遍）和入破三个部分，但每一部分乐段的遍数不论是与宋三十六段的《霓裳羽衣曲》相比，还是与宋王灼《碧鸡漫志》所载大曲的结构相比，均有所“简省”。与三十六段的《霓裳羽衣曲》相比，共“简省”了二十五遍；与《碧鸡漫志》所载大曲的结构相比，“简省”了“鞈”“正攧”等结构段落，入破部分也由七遍减少至五遍。

例证三：从日本所存几首唐俗乐大曲的结构看，唐俗乐大曲传到日本以后在三部分结构上几乎均有缩减，因为它们虽然具有三部分的结构，但整体上已不再

---

① 《姜白石词校注》，第8页。

② ［南宋］周密：《齐东野语》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1983年，第187页。

③ 关于唐代《霓裳羽衣曲》段数，可参见秦序：《〈霓裳羽衣曲〉的段数及变迁——〈霓裳曲〉新考之二》，《中国音乐学》，1992年第1期，第60—70页。

如唐俗乐大曲那样有数十段之规模，其第二部分“中序”和第三部分“破”的遍数普遍较少，如《春莺传》“中序”一遍、“破”三遍，《团乱旋》“中序”两遍、“破”三遍，《苏合香》“中序”三遍、“破”两遍。

从上述三个例证看，这些大曲在传承发展中，在保持大曲整体结构完整性的同时，内部各部分乐段遍数的“简省”，亦可看作是乐人对大曲进行的“摘遍”。当然这种“摘遍”是对原有大曲整体规模的“简省”和“裁剪”，而不是狭义的对大曲某一部分或某一结构段落的摘选。从另一层面看，之所以会出现这种“摘遍”形式，在某种程度上，是大曲的结构和大曲的结构思维方式使然，是乐人以大曲结构为规范，根据其时其地人们的审美好尚，社会的艺术需求，主动对大曲各部分进行的缩减。

如前文所言，俗乐大曲从魏晋时期的艳、曲、趋（或乱），发展到唐时的散序、中序、入破，再到宋时的散序、鞈、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催……，大曲“三部性的结构规则、音乐段落间的结构序列和结构段落间的音乐性格”这些特征在演变过程中渐渐积淀为一种音乐结构和音乐结构思维，这种音乐结构和音乐结构思维一旦形成和被强化，就获得了极强的稳定性和程式性。法国结构主义人类学家列维-斯特劳斯认为：“结构是要素和要素间关系的总和，这种关系在一系列的变形过程中保持着不变的特性。”[①] 王次炤说：“任何事物的结构框架一旦形成就保持着它的稳定性，事物之所以为某种事物，对象之所以为某种对象，就在于它已形成了固定的结构框架。任何文化也一样，我们之所以称它为某种文化，就因为它有自身的结构框架。当然，结构的稳定性并不意味着结构的封闭性，结构也必将随着人类的社会实践再发生变异，但是这种动态性的变异并不会跃出结构框架的边界；结构的动态性不在于结构框架的变异，而在于结构内部框架内部诸要素的变异。”[②] 正是在这一层面上，我们把缠令（达）看作是一种对大曲音乐结构原则进行的、抽象的摘遍，一种“高级形式”的摘遍。因为它“去繁就简”，以高度提炼概括的形式抽象地体现了大曲结构的核心特征。换言之，缠令（达）于唐、宋俗乐大曲而言，虽有变异，但只是结构内部、框架内部

① 〔法〕克劳德·列维-斯特劳斯：《野性的思维》，李幼蒸译，北京：商务印书馆，1987年，第297页。
② 王次炤：《音乐美学新论》，北京：中央音乐学院出版社，2003年，第7—8页。

乐段遍数的多少和音乐曲调异同的变异，而唐、宋俗乐大曲原有的结构框架——三部性的结构规则、音乐段落间的结构序列、结构段落间的音乐性格，这些大曲的本质属性在缠令（达）中并未改变，这是我们将缠令（达）看作是唐、宋俗乐大曲摘遍的原因所在。

上文将缠令（达）最简单的形态与大曲进行比较，是为了让这种比较简单明了，以便更清楚地发现它们结构的一致性。缠令（达）既有几只曲调相联成套的简单形态，也有十余只曲调相联成套的复杂形态。复杂的缠令（达）的形态与完整的大曲形态在音乐结构上同样存在共性，而且还能体现大曲在其他方面具有的结构特征，如尾声的多段变奏形式，节拍和速度上“散—慢—快”的变化等。当然，大曲向缠令（达）的演化，或者说乐人们对大曲进行的选择和摘遍，是以体现大曲结构特征为原则，以一个相对简单的结构形态呈现的。因为唱赚在产生之初的形态较为简单，可能仅仅为前有引子、后有尾声、中间间用一两只曲牌的形式，后来才发展成大型的由多首只曲联合而成的套曲形式。因为，第一，陈元靓《事林广记》载有两套“唱赚”，一套保留了曲调名和赚词，另一套保留了曲调名和曲谱。这两套唱赚作品均是前有引子、后有尾声、中间间以数只只曲的大型套曲的形式。其中唱赚《愿成双》由【愿成双令】【愿成双慢】【狮子序】【本宫破子】【赚】【双胜子急】（即【双声子急】）和【三句儿】七首只曲联缀而成，唱赚《圆中圆》由【紫苏丸】【缕缕金】【好女儿】【大夫娘】【好孩儿】【赚】【越恁好】【鹘打兔】和【尾声】九首只曲联缀而成。这两套唱赚均有【赚】，而作为具有特定结构特征和节拍特点的“赚”，是绍兴年间（1131—1162年）张五牛所创造，因此，这两套唱赚应当在张五牛创造“赚”曲之后，距诸宫调产生的年代北宋熙宁、元丰、元祐年间（1068—1093年）已有五六十年之遥，距唱赚产生之初则更为久远。根据事物发展的逻辑，唱赚产生之初当不会有结构如此复杂完整的大型联套形式。第二，诸宫调具有联套性质的单元是借鉴唱赚（缠令和缠达）的结构而创作，从早期诸宫调作品看，其标有“缠”或“缠令”的联套形式不仅少，而且简单，这从《刘知远诸宫调》和《西厢记诸宫调》中的“缠”或“缠令”，可窥其一斑。至元王伯成《天宝遗事诸宫调》，联套的只曲数量多至十八首，这也间接地说明了唱赚在产生之初的形式较简单。当这种简单的音乐结构形态经过乐人多

次重复性的演奏实践，渐渐被众多乐人群体认可时，它自身就具有了音乐体裁的意义，并通过乐籍体系在社会上广泛传播。此后，乐人在创作和表演缠令（达）时会结合他种艺术元素，不断地探索不同曲牌联缀的规律，缠令（达）也因此在发展中从简单走向复杂，从音乐表现的单一性发展到丰富性，最终形成了成熟的曲牌联缀的结构形式。这种大曲在保持固有结构框架时内部诸要素产生的变化，以及因此而带来的外部表现形式的变化是在宋金时期完成的，完成的标志是金章宗时期董解元《西厢记诸宫调》的问世，因为《西厢记诸宫调》中已有成熟而复杂的曲牌联缀的结构形式。

当然，曲牌联缀体之所以在宋、金以后逐渐成为中国大型音乐结构的主流形态，从其本身内部的构成要素——曲牌来说，应得益于曲子在社会上的广泛流行。王灼《碧鸡漫志》云："盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。"[①]曲子繁声淫奏的社会环境，是曲牌联缀体在宋、金以后得以形成、发展直至成熟的音乐文化背景。杨荫浏认为，"宋人除继承了一部分前代的作曲方法之外，又会把多个曲子组合在一起，使之成为一个符合于艺术逻辑性的新的整体形式，以达到目的"，又说到，"若说唐以前的大型曲式，如汉后的相和大曲，唐代的大曲和法曲多是由一个曲调的反复及其前后的穿插变化组成的话，则从宋代开始，由多曲组合的新形式，就有着更好的发展条件，而前代和当时的民间曲子的创作，则是它构成因素的主要来源。"[②]杨先生观点与郭威《曲子的发生学意义》所论证的"曲子的母体意义"[③]主旨一致。其所言"符合于艺术逻辑性的新的整体形式"当是指缠令（达）、诸宫调、杂剧等音乐形式；"符合于艺术逻辑性"，是强调这些曲子的组合并不是无规律的拼凑，而是遵循一定的音乐结构体制和音乐发展逻辑，这种音乐结构体制和音乐发展逻辑，正是唐、宋俗乐大曲在结构上具有的引领性和规范性的意义。

由上可知，大曲对缠令（达）的形成和发展具有主导性和引领性。从发生的层面上说，大曲对于它们的形成和发展具有"母体"的意义。大曲作为一个成熟而复杂的大型音乐结构形态在两宋时期是客观存在的事实，在这样的情况下，如

① 《碧鸡漫志》卷一，第52页。
② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），第283页。
③ 郭威：《曲子的发生学意义》，第224—231页。

果别的音乐形式要想发展成为一个结构复杂庞大的音乐结构形式，不可能无视大曲的存在，不可能不受大曲的影响，不借鉴大曲的结构体制，“自为”地从简单走向复杂，从只曲走向异曲相联。

2. 大曲间接演化为缠令（达）——缠令（达）借鉴宋代转踏的体制而形成

一个事物的形成往往并非只有一种途径，只受一种因素的影响，它往往有多种形成途径，由多个因素合力作用而形成。缠令（达）或许亦如此。前文我们主要是把缠令（达）看作是经由大曲摘遍而形成，是对大曲结构体制抽象化选择的结果。那么它们有没有其他形成途径的可能？在探讨这种可能性之前，我们有必要对学界认为缠令（达）与唐代转踏、联章等形式之间存在演化关系的认识加以辨析。我们认为它们之间存在演化关系的可能性较小。理由有三：

首先，唐代转踏，作为联章的形式，是一曲反复，虽然其文辞叙事具有顺序性，诸如春、夏、秋、冬，十二月等，但从音乐组织结构上看，由同一曲调反复形成的多个段落之间，没有结构上的意义。也就是说，这些段落之间在时间上没有有机的联系，没有相互作用的方式和顺序，而事物内部各构成要素在时间和空间上的有序性是判断该事物是否具有结构意义的前提。因此，我们认为，唐代转踏犹如民歌之分节歌，虽然可以根据表现内容进行多次重复，但这种重复除了段落数量上的多与少，演唱（奏）时间上的长与短之外，并不能改变其本身的结构。

其次，大曲排除自身结构上的循环因素之外，它与唐代转踏虽然在表面上有相似性，均由同一曲调的重复和变化重复而形成，但从结构意义上说，它们却有显著差别。大曲音乐重复时音乐性格会发生变化，如攧、鞔、催、衰等音乐结构。唐代转踏曲调的重复无性格变化。这是其一。其二，大曲各段落间有确定的序列性，第二部分的排遍，以排遍第一、排遍第二等相称，第三部分的入破，以虚催、实催、衰遍、歇指、杀衰这些结构术语相称，这些结构绝无颠倒顺序之可能。从现存几首宋俗乐大曲，如董颖的《道宫薄媚》（西子词）、曾布的《水调歌头》（冯燕传）、史浩的《采莲》（寿乡词）看，绝不会存在排遍第三出现在排遍第一之前，衰遍出现在虚催之前的现象。任半塘曾将声诗联章与大曲进行比较后指出：“【五更调】五首联章、【十二月】十二首联章等，其十二与五之数有定，不容增减，此种定格，声诗联章有之，大曲联章所无；依声之疾徐、拍之缓促，有

歌头、排遍、入破、彻尾诸程序，不容躐等，此种规则，大曲联遍有之，声诗联章所无”，[①] “联章与大曲之别，在乐而不在辞。联章之名，虽就辞订，实在其乐亦为同曲度者若干相联。大曲之名，乃从乐来，谓其用不同节拍之若干遍曲相联也（始缓终急）。大曲之辞有前后杂用五七言诗或长短句者；而在一套联章中，其各单位（有以十余首为一单位者）辞之句法必划一。（联章）其影响及于后世者颇远。如北宋之鼓子词、元曲之【百咏小春秋】等，皆祖于此。毛滂调笑一套末二首唱成破子；南曲中套式之一种，用两调回环重复而成，而末加尾声；皆兼采联章与大曲之办法，后世之变也。”[②] 可见，任半塘认为声诗联章并非大曲，虽然均是同一曲调的重复，但大曲各段落在音乐性格上有“声之疾徐、拍之缓促”之别，在时间序列上存在“不容躐”的有序性。唐代转踏与声诗联章结构体制相同，各段落间亦无结构的意义。其三，同为由同一曲调重复而形成的多段体，大曲有明显的三部性结构特征，唐代转踏则没有。可见，大曲与唐代转踏有本质区别。

再者，大曲虽然在变奏循环的发展中已孕育了异调相联的形式，但如果一种音乐形式由数只不同只曲构成，这些只曲相互之间没有结构关系，没有音乐发展的逻辑顺序，没有音乐性格的规律性变化，且这些只曲的联缀既不遵循一个已经存在的曲牌联缀的规范和程式，又没有创立一个可供他种音乐形式效仿的规范和程式，则其依然不属于大曲体制范畴。如由不同只曲组成的异调联章和话本[③]，这些音乐形式内部不同的只曲之间，在音乐发展上无必然的逻辑序列，音乐内部没有结构功能，音乐性格没有有机的关联，因此，它们与曲牌联缀体的缠令（达）不属于同一系统，亦不存在演化关系。

由上可知，唐代转踏、声诗联章体现的是简单的音乐思维，同一曲调的重复只是量的积累；大曲体现的是复杂的音乐思维，从《诗经》《楚辞》出现专业音乐结构术语开始，到魏晋俗乐大曲三部分结构形态的初步形成，大曲一直朝着复杂化、精细化方向发展。因此，大曲与唐代转踏、声诗联章难以存在演化关系。缠

① 任半塘：《唐声诗》（上），第336页。

② 任二北：《敦煌曲初探》，第52—53页。

③ 值得注意的是，有些话本中不同曲调的出现是故事中主人翁的创作，曲调本身是故事情节的一部分，类似现在电影音乐中的画面内音乐。如《清平山堂话本》所载话本《简帖和尚》中的《望江南》《南柯子》《踏莎行》等曲牌音乐，均为故事中人物所填词创作，其既为话本中的音乐，也是故事情节的有机组成。

令（达）作为大曲抽象的“摘遍”，在音乐结构上具有大曲的核心特征，与唐代转踏、声诗联章同样不存在演化关系。

虽然缠令（达）与唐代转踏不存在直接演化关系，但不排除其由宋代转踏演化形成之可能。因为宋代转踏一词一曲循环间用，前有勾队词、后有放队词的体制与缠令（达）两曲循环兼用、前有引子、后有尾声的体制存在类似性。但值得深究的是，宋代转踏的体制是如何形成的？

我们知道唐代转踏、联章的音乐结构是同曲调反复，这种自我内部量的积累不会引起自身性质的变化，但如果它们在结构的重复和量的积累的同时，积极寻求自身的突破，并主动借鉴、吸收一种社会上早已客观存在的、已经极其成熟的大型音乐形式，那么它就可能发生质的变化，突破原有结构体制的束缚，形成一种新的音乐结构形式。换言之，唐代转踏如果不是受外部因素的影响，不是借鉴大曲三部性以及循环变奏因素等音乐结构特征，仅凭其“独善其身”式的发展，难以形成宋代转踏的形态。下面这则材料，可以为我们对宋代转踏与大曲的关系，以及转踏如何利用大曲来发展自己、敷演故事做佐证。

《碧鸡漫志》曰：

> 世有般涉调《拂霓裳曲》，因石曼卿取作转踏，述开元天宝旧事。曼卿云：“本是月宫之音，翻作人间之曲。”近夔帅曾端伯增损其辞，为勾遣队口号，亦云开、宝遗音。①

宋代《拂霓裳曲》的音乐结构前文已有阐述，石曼卿取《拂霓裳曲》创作的转踏，其具体形式未可详知，但它由借鉴大曲结构体制创作形成可明。此外，毛滂《调笑》、洪适《番禺调笑》《渔家傲引》、曾慥《调笑》尾部放（遣）队之前均有“破子”，“破子”乐段无定数，“破”为大曲结构标志之一，这表明，宋代转踏与大曲有密切关系。肖鹏认为：“从词的体裁形式来看，转踏从唐大曲衍变而来，而大曲既可以视作词的前身，也可以视作词的近亲，它们都是‘长短其句’的音

① 《碧鸡漫志》，第77页。

乐文学，在演化发展过程中有血缘关系。”[①]因此，我们虽然承认缠令（达）与宋代转踏存在密切关系，但宋代转踏实由大曲演化形成，这不仅说明了大曲对于缠令（达）形成具有重要作用，也说明了大曲间接演化为缠令（达）之事实。

以上我们对大曲在宋以降的演化，大曲与转踏、唱赚（缠令和缠达）关系进行的分析，是把大曲作为主体对象进行考察，赋予大曲人格化。其实，大曲本身并非生命体，大曲的发展和演化其实质是乐人对大曲进行的创造性改变。前文从乐人技艺行为层面对大曲向宋金杂剧进行了探讨，同理，从行为层面看，转踏、唱赚这些演化形式本质上是乐人主动选择、模仿学习的结果。宋俗乐大曲作为一种结构复杂、音乐表现丰富的大型音乐形态，其对它种音声技艺形式的影响具有优越性，那些唱踏歌、表演唱赚的乐人要想对踏歌、唱赚进行加工、提高，使其朝大型音乐结构形式发展，他们就不可避免地要学习、模仿大曲，学习大曲在结构上有益于踏歌、唱赚自身发展的核心元素。石曼卿取《拂霓裳曲》作转踏述开元天宝遗事，就是模仿大曲体制创作转踏的例证。唱赚（缠令和缠达）则是乐人们在综合借鉴、吸收宋俗乐大曲和转踏的结构体制形成的新艺术形式。这种新艺术形式通过乐籍体系的传承和传播，逐渐发展，最终形成真正的、成熟的异曲相联的音乐结构形式——曲牌联缀体。

由上述分析可知，诸宫调中以“套数”为结构的单元、北曲套数（散曲套数、元杂剧）和南戏，它们的音乐结构均是曲牌联缀体的形式，这种结构体制的初始形态是缠令（达），或者说是由缠令（达）逐渐发展形成。大曲向诸宫调、北曲套数（散曲套数、元杂剧）和南戏的演化，从“曲本体”而言，就是大曲向曲牌联缀体的演化。这种演化以两种方式进行：一是在保持大曲音乐结构核心特征基础上对大曲进行抽象性的摘遍和程式性的选择；二是唐代转踏、声诗联章以及宋代转踏借鉴、吸收大曲的结构体制，突破自身同曲反复的结构而形成。大曲这两种演化方式，在时间上并无确定的先后关系，或为同时并置进行。再者，我们对这两种演化方式分别进行分析，并不表示它们是在绝对隔离的状态下进行，然后“殊途同归”，最终都演化成曲牌联缀体结构形式。这两种演化方式之间理应存在相互交织的情形。从行为层面而言，大曲这两种演化方式，其实质是乐人以不

① 肖鹏：《〈乐府雅词〉四题》，《南京师大学报》（社会科学版）1990年第1期，第38页。

同的音乐形式为主体和对象进行的变化性创造：第一种是以大曲为创造对象，对大曲进行变化性的再创造；第二种是以大曲为模仿对象，以唐代转踏、声诗联章以及宋代转踏为主体进行的变化性创造。不管是把大曲作为创造对象还是模仿对象，都不可否认大曲在演化过程中的引领性地位和主导性作用。正是在这一层面上，我们把大曲视为曲牌联缀体音乐结构的“母体”，把宋金杂剧、诸宫调、北曲套数、南戏视为大曲的衍化形式。

三、从结构思维层面探讨大曲向板式变化体的演化

宋元以降，中国戏曲音乐逐渐从曲牌联缀体演化为板式变化体。《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷认为：“（板式变化体）这种变奏方式，在历史上可上溯至唐宋大曲。虽然大曲的结构庞大，每首有数十段之多，但却是在同一曲调基础上，运用节拍、节奏的变化而形成的一种大型的歌、舞、乐相贯联的作品，有轻歌曼舞、管急弦繁等不同情趣的变化，它为后世运用变奏原则组成大型乐曲提供了可贵的经验。这种变奏方法影响了后世戏曲的板式变化体结构形式的形成。”①项阳认为板式变化体是宋以降大曲之样式。②换言之，他们均认为板式变化体是唐宋大曲的演化形式。那么，我们如何解释大曲与板式变化之间的演化关系，它们之间存在类似性的现象？因为，毕竟在明代中叶板式变化体形成之时③，具有散序、鼗、攊等结构的俗乐大曲已不见表演记载。因此，从时间上看，板式变化体是由宋俗乐大曲直接演化形成。那么促使这种结构体制形成的动力是什么？

本书认为，这种动力依然是大曲结构体制的程式性法则和音乐结构思维。因为“任何事物的结构框架一旦形成就保持着它的稳定性，……结构的稳定性并不意味着结构的封闭性，结构也必将随着人类的社会实践再发生变异，但是这种动态性的变异并不会跃出结构框架的边界；结构的动态性不在于结构框架的变异，而在于结构内部框架内部诸要素的变异。”④因此，不论是曲牌联缀体，还是板式变化体，均是魏晋以降俗乐大曲结构体制内部诸要素的变异，只是在保持大曲核

---

① 中国大百科全书出版社编辑部：《中国大百科全书·戏曲曲艺》，北京：中国大百科全书出版社，1983年，第11页。
② 项阳，张欢：《大曲原生态遗存论纲》，第30—36页。
③ 孟繁树：《中国板式变化体戏曲源流研究·引言》，北京：文化艺术出版社，2002年，第3页。
④ 王次炤：《音乐美学新论》，第7—8页。

心特征的同时，不同时期乐人进行变异的取向不同。前文在探讨曲牌联缀体时虽指出唐、宋俗乐大曲的结构体制已经孕育了循环、异曲相联的音乐发展手法，但俗乐大曲主要发展手法和结构原则是同一曲调变奏。甚至可以说，从《诗经》音乐至唐、宋俗乐大曲，中国古代近两千年音乐的发展，在结构上均以同一曲调变奏为主导性。也正因为如此，大曲才会有突破这种音乐结构体制的动力需求，朝异曲相联方向发展，终于在曲子“繁声淫奏”的背景下实现自己向曲牌联缀体的演化。同理，从宋金至明中叶以前的数百年时间里，一直是曲牌联缀体音声技艺形式流行的时期，曲牌联缀体形式依然有突破自身结构的内在动力需求，其突破的结果就是板式变化体音声技艺的形成。当然，板式变化体的形成并不意味曲牌联缀体的消失，它们虽然是承继关系，但并非此消彼长的生存与灭亡的关系。俗乐大曲的音乐结构体制，从同曲变奏至异曲相联（曲牌联缀体）的突破，再至同曲变奏（板式变化体）的回归，大曲音乐结构体制的演化其实是一个否定之否定的过程。蒲亨建对中国戏曲音乐体制的发展曾做过如下梳理和认识：单曲反复体：戏曲音乐体制的滥觞——曲牌联缀体：单曲反复体的“对立”——板腔变化体：单曲反复体的高层次“回归”——综合体：曲牌联缀体的高层次“回归”。[①] 虽然其将对象指向戏曲音乐体制，但与本书探讨大曲音乐体制演化轨迹是一致的，只是我们揭示了这种演化轨迹、否定之否定过程的内在动力——大曲音乐结构思维。必须承认的是，相对于某一种具体音乐结构或音乐形式而言，结构思维更具稳定性、程式性和持久性，其影响亦更加深远。这是我们将板式变化体看作是在更高层次向大曲音乐结构体制回归的根本原因，也是我们将板式变化体音声技艺形式看作是大曲衍化形态的原因所在。

以上我们主要从音乐结构体制层面探讨了大曲向套曲体音声技艺形式（曲牌联缀体和板式变化体）的演化，而实际上，大曲向上述诸种套曲体音声技艺形式的演化不仅表现在结构体制层面，而且也表现在“大曲”称谓的观念层面。因为，宋元以降，我们看到大量文献将元杂剧、昆曲等戏曲形态称之为大曲，兹胪列数则以见其概。

---

① 蒲亨建：《传统、现代的完美结合与逻辑延伸——现代京剧唱段“乱云飞”的艺术、历史价值再认识》，《探赜索隐——中国音乐形态学新论》，成都：巴蜀书社，2009年，第343—347页。

元燕南之庵《唱论》：

词山曲海，千生万熟。三千小令，四十大曲。①

明王骥德《曲律》“论家数十四”：

夫曲以模写物情，体贴人理，所取委曲宛转，以代说词，一涉藻缋，便蔽本来。……《拜月》质之尤者，《琵琶》兼而用之，如小曲语语本色，大曲引子如“翠减祥鸾罗幌”“梦绕春闱”，过曲如“新篁池阁”“长空万里”等调，未尝不绮绣满眼，故是正体。《玉玦》大曲，非无佳处；至小曲亦复填垛学问，则第令听者愦愦矣！②

清刘廷玑《在园杂志》：

小曲者，别于昆弋大曲也。③

清李渔《闲情偶寄》“音律第三”：

从来词曲之旨，首严宫调，次及声音，次及字格。九宫十三调，南曲之门户也。小出可以不拘，其成套大曲则分门别户，各有依归，非但彼此不可通融，次第亦难紊乱。④

清韩邦庆《海上花列传》：

---

① 《唱论》，第463页。按：学界多认为《唱论》中的“四十大曲”指的是宋教坊四十大曲，笔者认为可能是指元杂剧和诸宫调，详见拙文《芝庵〈唱论〉之“四十大曲”考辨》（待刊）。

② 《曲律》，第80页。

③ ［清］刘廷玑：《在园杂志》，《清代史料笔记丛刊》，北京：中华书局，2005年，第94页。

④ ［清］李渔：《闲情偶寄》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（清代编 第一集），合肥：黄山书社，2008年，第259页。

秀林、秀宝也并没有唱大曲，只有两个乌师坐在帘子外吹弹了一套。①

李斗《扬州画舫录》：

小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有《银钮丝》《四大景》《倒扳桨》《剪靛花》《吉祥草》《倒花篮》诸调，以《劈破玉》为最佳。有于苏州虎丘唱是调者，苏人奇之，听着数百人，明日来听者益多。唱者改唱大曲，群一噱而散。②

可见，宋元以降，将戏曲称为大曲者并非是一时一地之偶然现象，而是形成了延续性的共识和传统。这意味着大曲不仅在音乐结构层面促进了戏曲的形成，而且在观念上影响着人们对戏曲的认识。这种认识正反映了人们对大曲与戏曲之间演化关系的确认，也佐证了本书的观点——宋元以降的套曲体音声技艺（曲牌联缀体和板式变化体）均为大曲的衍化形式。

上文我们对宋俗乐大曲与诸宫调、北曲套数、南戏之间关系的探讨是从“音乐结构体制层面”，以演化的观点进行的。然而，就宋金杂剧、南戏等戏曲艺术而言，我们尚需看到大曲与戏曲之间的同源性。王国维说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”③大曲是歌舞形式，以大曲的表演形式叙述故事，是宋金杂剧等戏曲艺术形成的重要原因和主要途径；我们应当看到歌舞演故事更为久远的传统。葛天氏之乐等上古乐舞是大型乐舞形式，是大曲前形态；又因它们具有象征、模拟、表演故事的元素，因此又可以视为戏曲的萌芽形态。古人对此已有所认识，如苏轼认为腊祭即为戏礼，其曰：“八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也，因附以礼义。”④明人王阳明则明确将六代乐舞中的《韶》和《武》视为戏曲，他说：“《韶》之九成，便是舜的一本戏子；《武》之九变，便是武王的一本戏子。圣人一生实事，俱播在乐中，所以有德者闻之，便知他尽善尽美与尽美未

① ［清］韩邦庆：《海上花列传》，北京：人民文学出版社，1982年，第23页。
② ［清］李斗：《扬州画舫录》，《清代史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1960年，第257页。
③ 王国维：《戏曲考原》，第632页。
④ ［北宋］苏轼：《东坡志林》，北京：中华书局，1981年，第26页。

尽善处。”[①]这些认识揭示出了大曲与戏曲之间在形成渊源上的同源性和同构性——上古乐舞集歌舞性、故事性、戏剧性于一体的艺术特征。

实际上，大曲在发展的各个阶段均有向戏剧性演化的迹象，或者说均存在他种艺术形式借鉴大曲音乐表演故事的需求。如南北朝时期，《魏书·乐志》曰：“（天兴）六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长桥、缘橦、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。太宗初，又增修之，撰合大曲，更为钟鼓之节。”[②]又如前引《教坊记》所载之“踏摇娘”，陈中凡说：“‘徐步入场’‘且步且歌’，为大曲的‘散序’；至‘每一叠，旁人齐声和之’，为‘中序’的歌舞；再到‘其夫至则作殴斗之状’，则为‘入破’的急曲，已符合大曲的演奏了。”[③]可见，大曲作为大型的多段体歌舞艺术，其于表演故事，自有便利之处。但即便如此，我们也必须承认，构成上古乐舞艺术综合性的各艺术元素必需经过解构、独立以后方可促进各自向较高程度的发展。因此，秦汉以降，戏剧性、故事性开始独立成散乐、百戏，而大曲则朝着单纯歌舞的形式演进；至隋唐以后，随着小说、话本、百戏等各种具有故事性、戏剧性艺术形式的发展，歌舞形式的大曲又开始与它们结合，此时无论是大曲，还是各种故事性的艺术形式，各自均有了较高程度的发展。因此，这是各艺术要素在更高层面的整合，如此才形成了真正的“歌舞演故事”的形式，才形成了真正的戏曲艺术。

小　结

本章从礼、俗两个层面对大曲在宋元以降的发展、演化进行了全面的梳理，具体得出四点认识：

其一，从宏观层面而言，宋元以降，礼乐大曲发展呈现出明显的阶段性特征：明清之前，不论是汉人执政的赵宋王朝，还是辽、金、元三个少数民族王朝，均遵循西周以降的礼乐传统，在祭祀、朝会等礼的场合为用的雅乐大曲多为

① ［明］王阳明：《传习录》，郑州：中州古籍出版社，2008年，第362页。
② 《魏书》卷一〇九，第2828页。
③ 陈中凡：《从隋唐大曲试探当时歌舞戏的形成》，《南京大学学报》（人文科学）1964年第1期，第84页。

“变（或成）”的形态；明清时期在继承中有所发展和创新，主要表现为：雅乐的结构体制不再以“变（或成）”为特征，歌辞出现了骚赋体句式，宴飨礼乐大曲吸收当时社会上流行的时调俗曲，具有套曲体形式。

其二，唐俗乐大曲发展至宋，不仅未出现历史断层，而且有较高程度的发展。宋俗乐大曲由散序、鞈、攕、排遍、袞等结构组成的音乐体制，是唐俗乐大曲结构体制向复杂化、精细化方向发展的结果。宋俗乐大曲的歌辞为依曲调而作的“撰辞”，歌辞句式由齐言诗发展至长短句词，内容指向由抒情转向叙事，乐器组合更加丰富多样，主奏乐器由琵琶变为觱篥。

其三，宋代复古意识浓厚，对礼乐尤为重视，在音乐机构的设置和归属上采取了一系列措施。就宋雅乐大曲而言，其先后隶属于太常礼院、大晟府、太常三个机构；俗乐大曲主要由教坊、云韶部、钧容直三大机构承载。不同的是，教坊不再是内廷机构，而是并归于太常，属于外朝政府机构，并典宴飨礼乐大曲与俗乐大曲，这是宋教坊机构与前朝最大不同之处。

其四，宋俗乐大曲音乐结构在不断复杂化和精细化之后，逐渐从乐人技艺、音乐结构体制和结构思维三个层面向套曲体音声技艺发展，演化成宋金杂剧、诸宫调、北曲套数、南戏等音乐形态。

第六章　当下大曲遗存的个案研究
——以《工尺谱集成》和《器乐曲集成》为考察对象

关于大曲与当下传统音乐之关系，本书绪论“诠释与思考”部分对学界相关研究有详细综述。总体而言，这类研究多关注民间少数几个乐种，如西安鼓乐、福建南音、十二木卡姆、辽宁汉吹等，研究方法多从结构体制上将民间乐种与唐大曲进行比较，发现它们具有相似性，进而认为它们之间存在渊源关系，或视这些民间乐种为唐大曲之遗存。这些研究对本书具有参考性和启发意义。但是，当我们调整理念、拓宽思路，认识到套曲体为大曲的衍化形态这层内在关系时，对大曲与当下传统音乐之关系的认识将不会止于对少数几个乐种的探讨。因为在浩如烟海的中国传统音乐中，具有套曲体结构的音声技艺不可胜数。就器乐套曲而言，它们虽种类繁多、形态各异，但从其称谓看主要有三种：

其一，称其为“大曲”者。如河北圈头村“音乐会”，该会社乐人根据乐曲结构大小、曲调高低，将乐曲分为“小尖曲”“小踏曲”“小大曲”“大曲”四类。小尖曲和小踏曲结构短小，小大曲结构较前两者长大。如【大走马】包括引子、A段、B段、B段重复和尾声五个部分；【陶军令】前有引子，后有尾声，中间部分由同曲调反复演奏六次形成。大曲结构复杂，如【扑禅咒】大曲是由引子、主题段落和三个插部构成的回旋曲结构，【泣颜回】大曲由【泣颜回】【扑灯鹅】【甘州歌】【下山虎】【金字经】五个曲牌联缀而成。①

其二，称其为“套曲”者，如《山西八大套》《弦索十三套》等。《山西八大套》是流行于晋北地区八首著名的笙管乐套曲，其中套曲【推辘轴】【青天歌】【扮妆台】【劝金杯】【十二层楼】【大骂玉郎】为曲牌联缀体，【箴言】【鹅郎套】

① 有关河北圈头村“音乐会”中“大曲”的音乐结构，参见张伯瑜：《河北安新县圈头村“音乐会”考察》，北京：中央音乐学院出版社，2005年，第25—35页。

为曲牌联缀和板式变化的综合体。《弦索十三套》又名《弦索备考》，由清蒙族文人明谊（荣斋）将十三首著名器乐合奏套曲汇编而成。这十三首套曲包含乐曲的段数多寡不一，最长的达十八段，如【普庵咒】套曲，首两段为【垂丝调】【佛头】，末两段为【金字经】【五声佛】，中间十四段均为【普庵咒】变体，是曲牌联缀和板式变化的综合体形式。再如河北涞水高洛“音乐会”，会社乐人将由多曲调构成的乐曲称为“套曲”，这些套曲常有七八个至十几个曲牌组成，每套乐曲可分为头—正身—尾三部分。一般把“牌”作为套曲的“头”，如【四上牌】是【骂玉郎】套曲的“头”，【合四牌】是【颜回】套曲的“头”。套曲中第一首上板（非散板的正常节拍）的乐曲，即正身第一曲，多被用来作为套曲的总曲名。“尾”通常由若干首小曲组成，这些被用作“尾”的小曲又叫“梢落儿”。①

其三，以演奏乐器、地域或他种方式命名者。学界以往多关注此类乐种，除前文所举数例之外，尚有江南丝竹《五代同堂》《过街》，定县《大得胜》，原平县《大按鼓》，代州《十样锦》，上党《十番鼓》，辽宁鼓吹乐中的汉吹曲《大朝阳》《小朝阳》《大骂玉郎》《小骂玉郎》，十番锣鼓《下西风》，十番鼓乐《满庭芳》，浙江吹打乐曲《将军得胜令》等。

上述大型多段体音乐虽然命名方式不同，但结构体制大体有三种：板式变化体、曲牌联缀体、板式变化和曲牌联缀的综合体，因此，均可视为大曲演化形态在当下的积淀，或称之为大曲的遗存。本书以《河北民间古乐工尺谱集成》（以下简称为《工尺谱集成》）②和《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》（以下简称为《器乐曲集成》）③为考察对象，对其所载套曲的结构、宫调等情况进行分析，并试图阐释器乐套曲与大曲之关系。

一、《工尺谱集成》和《器乐曲集成》中套曲情况述略

《工尺谱集成》辑录了河北地区高洛音乐会、屈家营音乐会、霸州市高桥音乐

① 有关高洛“音乐会”的内容，参见中共涞水县县委宣传部、涞水县文体教育局：《高洛音乐会》，北京：中国文联出版社，2008年，第206—207页。

② 马维彬：《河北民间古乐工尺谱集成》，石家庄：河北美术出版社，2006年。

③ 《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会，《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，北京：中国ISBN中心，1997年。

会等二十个音乐会社传承的工尺谱曲目，这些乐社传承有自、历史久远，如雄县杜庄村音乐会成立于明洪武年间（1368—1398年），距今已六百余载；乐社承载的乐曲多用于宗教、迎神赛社、祭祀仪式等场合，因而乐曲有较为原样的传承，也保存了更多历史上音乐的信息。① 《器乐曲集成》是二十世纪八十年代国家对河北地区器乐曲进行普查的成果，该集成不仅收录了河北地区各民族的民间乐曲，对历史上存留下来的宫廷音乐、宗教音乐等亦予以收编，虽然集成的“最终版本，是经过县、地、省多级筛选而成”②，但不可否认其保存了大量传统器乐曲文本。以上两者相参，或可窥河北省器乐套曲情形之一斑，是为选择两者之理由。为研究之便，笔者将《工尺谱集成》和《器乐曲集成》中套曲整理如下：

表14：《河北民间古乐工尺谱集成》套曲情况表

	音乐会社	属性/功用	套曲数目及曲牌名	备注
冀中地区	涞水高洛	祭祀“后土黄帝庙”，民间丧葬，民俗活动如求雨、请喜神、祈福、祈祥等	大曲：1套 （六＝ E）【鹅郎子】套曲：【鹅郎子】（一）【鹅郎子】（二）【鹅郎子】（三）【鹅郎子】（四）【鹅郎子】（五）【鹅郎子】（六）【鹅郎子】（七）【鹅郎子】（八）	
	雄县杜庄村	庙会、丧事	大曲：3套 1.【普坛咒】套曲：（上＝ A）引子（六＝ E）【回头】（六＝ E）【一者】（六＝ E）【二者】（合＝ E）【三者】 2.【泣颜回】套曲：（六＝ E）【泣颜回】（一）（上＝ A）【泣颜回】（二）上＝ A【泣颜回】（三）（六＝ E）【泣颜回】（四） 3.【骂玉郎】套曲：（六＝ E）【骂玉郎】（一）（合＝ E）【骂玉郎】（二）（上＝ A）【骂玉郎】（三）（上＝ A）【骂玉郎】（四）	成立于明洪武年间，由中岔河大寺高僧传授

① 相关评述，可参项阳，柏互玖：《从〈河北民间古乐工尺谱集成〉等书的编纂说起》，《人民音乐》2011年第7期，第54—56页。

② 项阳：《受益者的感恩与反思》，《天津音乐学院学报》2011年第1期，第37页。

（续表）

	音乐会社	属性/功用	套曲数目及曲牌名	备注
冀中地区	雄县亚古城	祭祀，为纪念药王孙思邈所创建	大曲：4套 1.【韵板】套曲：（六＝E）韵板（一）（六＝E）韵板（二）（合＝E）韵板（三）（六＝E）韵板（四）（合＝E）韵板（五） 2.【捎带】套曲：（六＝E）【捎带】（一）（六＝E）【捎带】（二）（合＝E）【捎带】（三）（合＝E）【捎带】（四） 3.（六＝E）【四季】套曲：【春】（一）【夏】（二）【秋】（三）【冬】（四） 4.【韵板】套曲：（六＝E）【一身】（六＝E）【二身】（六＝E）【三身】（上＝A）【四身】（六＝E）【五身】	
	雄县开口村	庙会、祭祀、祈福	大曲：1套 （六＝E）【四季】套曲：【春】（一）【夏】（二）【秋】（三）【冬】（四）	始建于明永乐年间（1403—1424年），前身为乐王会，宫廷乐师传艺
	安次区军卢村	曾服务于义和团	大曲：2套 1.（六＝E）【泣颜回】套曲：【泣颜回】（一）【扑灯蛾】（二）【甘州歌】（三）【下山虎】（四） 2.（六＝E）【四季】套曲：【春景】（一）【夏景】（二）【秋景】（三）【冬景】（四）	
	固安县小冯村	祭祀、丧葬仪式、道乐	大曲：6套 1.（六＝ E）【雁过南楼】套曲：【雁过南楼】（一）【大通法界】（二）【接佛歌】（三）【小花园】（四）【三皈赞】（五） 2.（六＝ E）【骂玉郎】套曲：【骂玉郎】（一）【山坡羊】（二）【采茶歌】（三）【感皇恩】（四）【三刹板】（五）【撼动山】（六） 3.（六＝ E）【泣颜回】套曲：【泣颜回】（一）【下山虎】（二）【金字经】（三）【欢人杯】（四） 4.【讨军令】套曲：（上＝ A）【哭城】（一）（上＝ A）【讨军令】（二）（六＝ E，余下同）【将军令】（三）【赶子】（四）【张飞递枪】（五） 5.【普坛咒】套曲：（六＝ E）【普坛咒】（一）（合＝ E）【兴豆章】（二）（上＝ A，余下同）【三宝】（三）【大赞】（四）【大沙落】（五） 6.【红绣鞋】套曲：（上＝ A）【红绣鞋】（一）（六＝ E，余下同）【红绫被】（二）【大红袍】（三）	始建于明洪武年间，传自牛姓道长

（续表）

	音乐会社	属性/功用	套曲数目及曲牌名	备注
冀中地区	固安县屈家营	佛教音乐	大曲：11套 1.【张公赶子】套曲（六＝F，除“（四）”为“合＝F”外，余下均同）【张公赶子】（一）【张公赶子】（二）【张公赶子】（三）【张公赶子】（四）【张公赶子】（五）【张公赶子】（六） 2.（六＝F）【鹅郎子】套曲：【鹅郎子】（一）【鹅郎子】（二）【鹅郎子】（三）【鹅郎子】（四）【鹅郎子】（五）【鹅郎子】（六） 3.（六＝F）【泣颜回】套曲：【合四牌】（一）【泣颜回】（二）【赶周奇】（三）【普登科】（四）【下山虎】（五）【豆叶黄】（六） 4.【骂玉郎】套曲：（六＝F，除“（七）”为“合＝F”外，余下均同）【一只雁】（一）【骂玉郎】（二）【玉曦兰】（三）【山中鸟】（四）【感皇恩】（五）【山东子】（六）【寄生草】（七） 5.（六＝F）【春风韵】套曲：【春风韵】（一）【琵琶南】（二）【湖波咒叠】（三）【一封书】（四） 6.（六＝F）【夏风韵】套曲：【小招生宝】（引子）【夏风韵】（一）【折桂合】（二）【夏风韵】（三）【夏风韵】（四） 7.【海青】套曲：（六＝F，除“（四）”为“上＝B”外，余下均同）【海青】（一）【海青】（二）【海青】（三）【海青】（四） 8.（六＝F）【大德围】套曲：【大德围】（一）【赶东山】（二）【大煞尾】（三） 9.（六＝F，除“（四）”为“合＝F”外，余下均同）【大凉州】套曲：【鬼散】（一）【大凉州】（二）【大凉州】（三）【大招生宝】（四）【大凉州】（五） 10.（上＝B）【纣君堂】套曲：【庆丰】（一）【纣君堂】（二）【双烧楼】（三）【清艾玉桂人】（四）【西文经】（五） 11.（合＝F）【普庵咒】套曲：【小花园】（一）【倒提金灯】（二）【普庵咒】（三）【贺臣】（四）【乐羽阜】（五）【庆平安】（六）【四上牌】（七）【玉芙蓉】（八）	始建于明永乐年间
	霸州市高桥	佛教音乐，属当地“北乐会”	大曲：1套 （六＝E）【四季】套曲：【春景】【夏景】【秋景】【冬景】	相传清康熙正定大王庙乐僧广达和尚所传

（续表）

	音乐会社	属性/功用	套曲数目及曲牌名	备注
冀中地区	霸州市胜芳	佛教音乐；用于庙会；主办胜芳“玻璃佛”会（即冰灯大会）；元宵灯会是唯一参加“摆会”的音乐会	大曲：4套 1.【赶子】套曲：（上＝E，除“（五）”为“六＝B”外，余下均同）【赶子】（一）【赶子】（二）【赶子】（三）【赶子】（四）【赶子】（五）【赶子】（六） 2.【讨军令】套曲：（上＝E）【讨军令】（一）（五＝C）【正五字调讨军令】（二）（工＝G）【工字调讨军令】（三）（上＝E）【哑一调讨军令】（四）（五＝C）【五字调讨军令】（五）（上＝E）【上字调讨军令】（六） 3.【玉芙蓉】套曲：（上＝E，除“（四）”为“五＝C”外，余下均同）【玉芙蓉】（一）【玉芙蓉】（二）【雅一调玉芙蓉】（三）【五字调玉芙蓉】（四） 4.（上＝E）上字调【鼓板九】套曲：【鼓板九】（一）【鼓板九】（二）【鼓板九】（三）【雅一调鼓板九】（四）	乐曲源于智化寺，为僧传庙堂音乐，也有俗世风格的音调
	文安县里东庄	佛教音乐；主要用于三种场合：正月十五上元节、庙会庆典、丧事坐棚	大曲：6套 1.（六＝B）小工调【大走马】套曲：【倒提金灯】（一）【大走马】（二）【川拨罩】（三）【七弟兄】（四）【梅花酒】（五）【望江南】（六）【耍孩儿】（七）【妻上夫坟】（八）【四季鹅郎】（九） 2.（上＝E）哑一靠凡调【锦堂玉】套曲：【天花胜序】（一）【经堂月】（二）（按：似“锦堂玉”之误）【傍妆台】（三）【侥幸令】（四）【醉公子】（五）【十二月】（六）【尧民歌】（七）【四季鹅郎】（八）【撼动山】（九） 3.（上＝E，除最后一首为“合＝B”，余下均同）正工调【青吹山坡羊】套曲：【山荆子】（一）【青吹山坡羊】（二）【喜迎灯】（三）【醉太平】（四）【小凉州】（五）【气不忿】（六）【四季鹅郎】（七）【撼动山】（八）【清江引】（九） 4.（上＝E）正工调【关公辞曹】套曲：【垂慈调】（一）【关公辞曹】（二）【四季鹅郎】（三）【撼动山】（四） 5.（上＝E）正工调【玉芙蓉】套曲：【玉芙蓉】（一）【哭城】（二）【讨军令】（三）【张公赶子】（四） 6. 背调【关公辞曹】套曲：（六＝B）【关公辞曹】（一）（六＝B）【四季鹅郎】（二）（上＝E）【撼动山】（三）	嘉靖年间(1507—1566年)“观音庙”主持和尚传谱

（续表）

	音乐会社	属性/功用	套曲数目及曲牌名	备注
冀南地区	广宗太平道乐	用于道教科仪叫宫观道乐（娱神）；用于民间醮场、庆典、白事等场合演奏称“太平道乐”（娱神、娱人）	大曲：3套 1.（上＝G）【刀兵记】套曲：【刀兵记】（一）【刀兵记】（二）【刀兵记】（三） 2.（上＝G）【大三皈依】套曲：【大三皈依】（一）【大三皈依】（二）【大三皈依】（三） 3.（上＝G）【三皈依】套曲：【三皈依】（一）【三皈依】（二）【三皈依】（三）	太平道乐源于太平道起义
	涉县寺庙音乐	佛教音乐；道教音乐；丧葬	大曲：2套 1.（上＝G）【走马】套曲：【走马】（一）【走马】（二）【走马】（三） 2.（六＝D）【沽美酒】套曲：【沽美酒】（一）【沽美酒】（二）【沽美酒】（三）	据考证其音乐为南宋时期南音南曲，乐谱为宋氏乐谱
	遵化马芳岭村	佛教音乐、道教音乐	大曲：1套 （五＝B）【四季】套曲：【春鹅郎】【夏鹅郎】【秋鹅郎】【冬鹅郎】【翻鹅郎】	源于当地音乐世家吴氏家族，其族人清末民初曾学艺于寺庙、道观，继承了大量民间乐曲

表15：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》套曲情况表

地区	行政区划	属性/功用	套曲数目及曲牌名
冀中地区	易县		（**1**＝D，管子筒音作**2**＝e^1）【关公挑袍】套曲：【挑袍】（一）【挑袍】（二）【皈赞】（三）【拿鹅】（四）
	固安县	【昼锦堂】套曲常用于民间丧事活动	1.（**1**＝ B，管子筒音作**5**＝f^1）【普庵咒】 套曲：【倒提金灯】【普安咒头记】【普安咒二记】【普安咒三记】【普安咒四记】 2.（**1**＝ B，管子筒音作**6**＝g^1）【玉福荣】套曲：【四上牌】【玉福荣】 3.（**1**＝F，管子筒音作**2**＝g^1）【海青】套曲：【金字经】引子（慢板）【五声佛】（中板）【三公赞】（快板，余下同）【鹅郎子头记】【鹅郎子二记】【鹅郎子三记】【走马】【海青头记】【海青二记】（快板）【海青三记】（快板）【海青四记】（快板，最后突慢） 4.【骂玉郎】套曲：（**1**＝ B，管子筒音作**6**＝g^1，散板、慢板）【骂玉郎头记】（**1**＝F，管子筒音作**2**＝g^1，下同）【入记】【玉鹅郎二记】【山中鸟三记】【感皇恩四记】【山东子五记】【寄生草六记】（渐快，最后突慢） 5.（**1**＝ B，管子筒音作**5**＝f^1）【昼锦堂】套曲：【万年欢牌】【昼锦堂头记】【入记】【焚烧娄二记】【清芝玉桂人三记】【西文经四记】

（续表）

地区	行政区划	属性/功用	套曲数目及曲牌名
冀中地区			6. 小曲连奏： 【清河器首】（打击乐）（**1**= B，管子筒音作**6**=g^1）【淘金令】【清河器】（**1**=F，管子筒音作**2**=g^1，除“列马”为**1**= B，管子筒音作**6**=g^1，余下均同）【五声佛】【清河器】【鹅郎子头记】【清河器】【鹅郎子二记】【清河器】【鹅郎子三记】【清河器】【八谱】【清河器】【翠花盆】【清河器】【贺三宝】【清河器】【沙落】【清河器】【沙落二记】【清河器】【琵琶令】【清河器】【走马】【清河器】【列马】【清河器】【赶东山】【清河器】【大煞尾】【清河器尾】
	香河县	【行道章】套曲用于民间丧事活动	1.（**1**= B，双管筒音作**5**=f^1）【行道章】套曲：【小跳神】（一）【小跳神】（二）【行道章】【古道章】【扒三吹】【跑柳】【六句赞】 2.（**1**=F，唢呐筒音作**3**=a^1）【古太平】（按：似与【翠太平】同）套曲：【翠竹帘】【翠太平】【春秋季】（一）【春秋季】（二）【跑柳】【琵琶令】
	井陉县	【拉花】套曲常用于节日和迎神赛会等活动	（除【万年欢】为**1**=$^{\flat}$A外，余下均为**1**=$^{\flat}$E，大管筒音作**1**=$^{\flat}e^1$）【拉花】套曲（中板）：【拉花】【魔合罗】【万年欢】【腊梅花】【雁南飞】【相思谱】【爬山虎】【采椒曲】【春夏秋】【粉红莲】
冀南地区	永年县		（**1**=$^{\flat}$B，唢呐筒音作**5**=f^1）【刘备过江】套曲：【大开门】【升帐】【小摆队】【大摆队】【反正索拉皮】【起锚—过江—鞴马】【褡溜子】
冀西北	《承德避暑山庄清代宫廷寺庙音乐》 1.【山坡羊】套曲：（**1**=C）【山坡羊】（**1**=G，余下同）【水红花】【洗梧桐】【梧桐叶】【三起而】【皂罗袍】【玉娇枝】【玉桂枝】 2.【泣颜回】套曲：（除第三首为**1**=C外，余下均为**1**=G）【吹四调拍】【泣颜回】【想子路】【下山虎】 3.【走穴】（按：似与【走雪】同）套曲：（**1**=G）【山更子】【走雪】【回雪】【塞红秋】【一封书】【五马厅】 4.【行道章】套曲：（**1**=A）【迎凤辇】（**1**=G）【行道章】		

综观以上两表可得以下几点认识：

第一，《工尺谱集成》均将“套曲”称为“大曲”，共收编“大曲”四十五套；《器乐曲集成》共收编十五套，共计“大曲”六十套。这些套曲的曲牌（乐段）数量多寡不一，结构体制虽复杂多样，但大体可以类归为三种：其一，同一曲调变奏，具有板式变化体性质，如【鹅郎子】套曲：【鹅郎子】（一）【鹅郎子】（二）【鹅郎子】（三）【鹅郎子】（四）【鹅郎子】（五）【鹅郎子】（六）【鹅郎子】

（七）【鹅郎子】（八），整首套曲由曲牌【鹅郎子】八次变奏联缀而成。该类大曲共二十套，占总数三分之一；其二，不同曲调联缀的曲牌联缀体，如【山坡羊】套曲：【山坡羊】【水红花】【洗梧桐】【梧桐叶】【三起而】【皂罗袍】【玉娇枝】【玉桂枝】，由八个不同曲牌联缀而成。该类大曲共三十二套，占总数二分之一以上；其三，同曲调变奏和曲牌联缀的综合体，如【大凉州】套曲：【鬼散台】（一）【大凉州】（二）【大凉州】（三）【大招生宝】（四）【大凉州】（五），该类大曲共八套，约占总数六分之一。因此，从数目统计来看，河北省器乐套曲的结构体制以曲牌联缀体和板式变化体为主。

第二，套曲命名方式有三种：其一，以首曲牌名为套曲总名，共三十三套，占总数二分之一以上。其中结构为同曲调变奏的有十九套，如【沽美酒】套曲：【沽美酒】（一）【沽美酒】（二）【沽美酒】（三），曲牌联缀体十三套，如【泣颜回】套曲：【泣颜回】【扑灯蛾】【甘州歌】【下山虎】，综合体一套；其二，以第二首曲牌名为套曲总名，此种情况该套曲的结构多为不同曲牌的联缀，共十六套，以第三首（或第四）曲牌名为套曲总名的有三套，如【行道章】套曲：【小跳神】（一）【小跳神】（二）【行道章】【古道章】【扒三吹】【跑柳】【六句赞】；其三，套曲名源于对套曲内各曲牌内容的概括性描述，共八套（包括“小曲连奏”），如【四季】套曲：【春】（一）【夏】（二）【秋】（三）【冬】（四）。需要指出的是，某些套曲虽以第二首曲牌名为套曲总名，但其第一首多为散板的引子性质，这与前文所述高洛音乐会以“套曲中第一首上板（非散板的正常节拍）的乐曲，即正身第一曲”为套曲总名情况类似。因此，总体来看，以首曲牌名为套曲总名是其主要方式。

第三，某些曲牌相联演奏，具有带过曲性质，如【四季鹅郎】—【撼动山】，【倒提金灯】—【普庵咒】。

第四，在宫调使用上，同一宫调到底的有三十五套，如【沽美酒】套曲：【沽美酒】（一）【沽美酒】（二）【沽美酒】（三），为同曲调变奏形式，自始至终宫调均为六＝D。几个宫调穿插使用的有二十五套，如【讨军令】套曲：（上＝ E）【讨军令】（一）（五＝C）【正五字调讨军令】（二）（工＝G）（【工字调讨军令】（三）（上＝ E）【哑一调讨军令】（四）（五＝C）【五字调讨军令】（五）（上＝ E）

【上字调讨军令】（六），全曲由【讨军令】曲牌六次变奏构成，但却在宫调上发生了（上＝E）—（五＝C）—（工＝G）—（上＝E）—（五＝C）—（上＝E）三次变化。此外，在调查中获知，河北胜芳南乐会乐人会翻七调演奏【青吹山坡羊】，可见，器乐套曲内各曲牌宫调发生多次变化是普遍存在的现象。

第五，虽然多数套曲没有速度演奏标记，但从有速度标记的几首套曲来看，其内部各曲牌在演奏速度上大体遵循散板—慢板—中板—快板—散板的原则，如【海青】套曲：【金字经】引子（慢板）【五声佛】（中板）【三公赞】（快板，余下同）【鹅郎子头记】【鹅郎子二记】【鹅郎子三记】【走马】【海青头记】【海青二记】（快板）【海青三记】（快板）【海青四记】（快板，最后突慢），【骂玉郎】套曲：（散板、慢板）【骂玉郎头记】【入记】【玉鹅郎二记】【山中鸟三记】【感皇恩四记】【山东子五记】【寄生草六记】（渐快，最后突慢）。

第六，某些套曲在不同地区的不同乐社中均有传承，如【泣颜回】套曲为承德避暑山庄宫廷音乐，同时在雄县杜庄村、安次区军卢村、固安县小冯村、固安县屈家营四个音乐会社均有传承。虽然各音乐会社所演奏的【泣颜回】套曲的宫调、结构及曲牌不尽相同，但【泣颜回】和【下山虎】两曲牌却均有之。这显现出套曲及套曲内曲牌在不同乐社内传承存在相通性和一致性。

二、器乐套曲体制的形成

以上我们虽然是以《工尺谱集成》和《民间器乐曲集成》为考察对象，从结构、宫调、曲名等多个层面对河北地区器乐套曲进行分析，但必须承认的是，全国各地普遍存在的器乐套曲在本体层面和为用层面大体与河北地区一致。那么这些器乐套曲体制是如何形成的？笔者认为形成途径主要有二：

第一，宋元以降诸宫调、杂剧、南戏等声乐套曲体制。主流文化对非主流文化产生影响和渗透，是文化发展的普遍性规律。宋元以降中国进入剧曲音乐时代①，剧曲音乐是社会音乐的主流形式，因此，其高度成熟、规范、程式化的结构体制，对他种音声技艺形式产生影响，或者说他种音声技艺形式借鉴、模仿剧曲音乐体制，实为必然之现象。这是器乐套曲在音乐本体层面与剧曲音乐存在以

① 黄翔鹏：《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》，第812页。

下诸多一致性的原因所在。

其一，音乐结构体制。宋元以降声乐套曲主要有曲牌联缀和板式变化两大结构体制，而在以上六十套器乐乐曲中曲牌联缀体和同曲调变奏（板式变化）共五十二套，占总数近百分之九十，因此，在结构体制上两者存在相通性。不仅如此，某些器乐套曲在内部结构上还保留了明显借鉴声乐套曲的痕迹。如《器乐曲集成》中的“小曲连奏”：【清河器首】【淘金令】【清河器】【五声佛】【清河器】【鹅郎子头记】【清河器】【鹅郎子二记】【清河器】【鹅郎子三记】【清河器】【八谱】【清河器】【翠花盆】【清河器】【贺三宝】【清河器】【沙落】【清河器】【沙落二记】【清河器】【琵琶令】【清河器】【走马】【清河器】【列马】【清河器】【赶东山】【清河器】【大煞尾】【清河器尾】，该套曲结构体制较复杂，【清河器】曲牌的反复出现，以及每次出现之后连接的曲牌或为同一曲牌的变奏，如【鹅郎子头记】【鹅郎子二记】【鹅郎子三记】，或为不同曲牌，如【八谱】【翠花盆】【贺三宝】等，因此，总体是回旋、同曲调变奏、曲牌联缀的综合体。这与《西厢记诸宫调》中套曲：【黄钟宫·间花啄木儿第一】【整乾坤】【第二】【双声叠韵】【第三】【刮地风】【第四】【柳叶儿】【第五】【赛儿令】【第六】【神杖儿】【第七】【四门子】【第八】【尾】的总体结构类似，特别是起始有【清河器首】，结尾有【大煞尾】【清河器尾】两曲，更是体现了声乐套曲前有引子、后有尾声的结构规范，有尾声的尚有【大德围】套曲：【大德围】（一）【赶东山】（二）【大煞尾】（三）。因此，两者不论是总体的结构体制，还是内部的联套规范，均存在一定程度的相通性。

其二，以首曲牌名为套曲总名的命名方式。宋元以降，声乐套曲总名多以首曲牌名命名，这在器乐套曲中亦有明显体现。在六十套器乐曲中明确由首曲牌为套曲总名的有三十三套，而在十九套以第二或第三首曲牌命名的套曲中，其第一首又多为非正板演奏，因此，从板式上亦可以认为是以首曲牌命名。由此可知，两者在以首曲牌名为套曲总名的命名方式上具有一致性。

其三，带过曲的集曲形式。带过曲，是指某两首或三首曲牌连续使用已形成了程式性和规范性，这在宋元以降声乐套曲中普遍存在，经常出现的带过曲有【脱布衫过小梁州】【燕儿落过得胜令】【沽美酒过太平年】等。上文分析的器乐套曲中亦有类似情形，如【四季鹅郎】—【撼动山】，在正工调【关公辞曹】、背调

【关公辞曹】【青吹山坡羊】和【锦堂玉】四套器乐曲中，【倒提金灯】—【普庵咒】，在（1= B）【普庵咒】和（合=F）【普庵咒】两套器乐曲中均连续使用，这也体现出声乐套曲带过曲的性质。

其四，宫调的使用。我们知道北曲套数，不论是清唱的散曲、说唱的诸宫调还是歌舞演故事的元杂剧，其套曲内各曲牌均在同一宫调上，为同一宫调到底的形式。南戏改变了同宫到底的规范，允许乐人在不同宫调上演唱，是为套曲内多种宫调的形式。这是元杂剧和南戏一北一南两种戏曲形式的区别之一，也形成了在宫调上两种不同的曲牌联缀方式。由前文分析可知，六十套器乐曲中，同宫调的有三十五套，多宫调的有二十五套，则器乐套曲亦与声乐套曲具有同样的宫调联套方式。

其五，器乐套曲内各曲牌有很多与南北曲曲牌同名，如【沽美酒】【醉太平】【泣颜回】【粉蝶儿】等。《器乐曲集成》编撰者在《综述》之“器乐与戏曲的关系”中亦认为河北地区的鼓吹乐大量乐曲移植自戏曲音乐，并列举了一些曲牌：【海青歌】【山坡羊】【哭皇天】【柳青娘】【一枝花】【巫山顶】【喜相逢】【朝天子】【洞房赞】【醉太平】【豆叶黄】【粉蝶儿】【万年欢】【将军令】【得胜令】等。[①]当然，两者曲牌存在一致性，除了借鉴声乐曲牌，将声乐曲牌器乐化这种方式之外，我们尚须看到国家将一批官方常用曲牌以制度配给的方式赐给全国范围内乐人这一层面，因为不论是器乐曲牌还是声乐曲牌，均大量存在与永乐钦赐歌曲曲牌名一致的情形，[②]承载这些曲牌的乐人既可以将其用于戏曲演出，亦可以用之于器乐演奏，这也是器乐曲牌与声乐曲牌一致性的原因。

以上是对两本“集成”所载河北地区器乐套曲的考察，其他诸种器乐套曲与此相类者亦有之。如丝竹锣鼓十番，据清末民初戏曲音乐家曹心泉口述：“丝竹锣鼓十番谱，皆附有唱词。其中之【闹元宵】一套，原出于《红梨记》之‘赏灯’。道光时有戴锦江、缪三套者，精晓音律，乃将‘赏灯’曲谱，改为十番谱之【闹元宵】；其余各套唱词，则从各曲谱中，零星采用，颇为芜杂。”[③]曹氏云【闹元宵】套曲由道光年间（1821—1850年）戴锦江、缪三套二人将“赏灯”曲谱修订

① 《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，第16页。
② 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期，第16—24+32页。
③ 曹心泉口述，邵茗生笔记：《丝竹锣鼓十番谱》，《剧学月刊》（第二卷第十一期），1933年，第1页。

而成，因此，其套曲各曲牌及其结构体制与戏曲套曲颇相一致，如第五套“赶苏卿”结构：【醉花阴】【喜莺迁】【出队子】【刮地风】【古水仙子】【煞尾】，其前三个曲牌联用为北曲黄钟宫套曲结构之一，其【煞尾】以及他种套曲中的【前腔】【小梁州】【后庭花】【急急风】等均源于戏曲套曲体制。

综上可知，器乐套曲与宋元以降声乐套曲在结构、宫调、曲牌等多个层面存在一致性，因此，我们判断声乐套曲体制是器乐套曲体制形成渊源之一。

第二，大曲自身的演化。俗乐大曲在宋元以降逐渐演化成套曲体音声形式，前文已有详讨，但我们应注意其在向套曲体音声形式演化的同时，自身演化的意义。所谓“大曲自身的演化”，是指歌、舞、乐三位一体的俗乐大曲在演化中某一部分缺失的样态，典型的是因歌、舞缺失而形成的大型器乐曲。简而言之，即是大曲的器乐化。大曲器乐化并非在宋元以降才产生，早在魏晋至唐宋，俗乐大曲发展兴盛的时期，其器乐化的形式就已产生。魏晋俗乐大曲的器乐化主要以琴曲形式存在。汉魏时期，古琴是相和歌的重要演奏乐器，许多琴曲与相和歌曲调相通，也就是说，许多琴曲是由相和歌曲调移植到古琴中演奏形成，因相和歌中有“大曲”形式，故琴曲中亦多有大曲形式存在。如琴曲《广陵散》有“‘序——正声——乱声’三大部分，应该说基本上保持着相和大曲的结构特点”。[①]不仅如此，琴人尚有以“大曲”称大型琴曲的传统。如蔡邕《女训》曰：“凡鼓小曲，五终则止；大曲，三终则止。”[②]《文献通考·经籍十三》“《琴谱》四卷”条：“崇文总目不著撰人名氏，凡四大曲：一曰别鹤林，其三皆失其名，而谱存，今留以待知琴者。”又“《琴谱》三卷”条：“崇文总目不著撰人名氏。杂录琴谱大小数曲，其前一大曲亡，其名旧本或云李翱。用指法与诸琴法无异，而云翱者，岂其所传欤?”[③]

唐俗乐大曲的器乐化主要以琵琶曲形式存在，其原因不仅是琵琶为唐俗乐大曲最重要的演奏乐器，而且亦与琵琶自身的发展相关。琵琶发展至唐，已是性能成熟的独奏乐器。刘再生认为琵琶在中国的发展有两个高峰，第一个高峰即在唐

① 吴钊，刘东升：《中国古代音乐史略》（增订本），第52页。
② ［北宋］李昉等：《太平御览》卷五七七，《四部丛刊》本。
③ 《文献通考》，第1591页。

代。[1]乐人用琵琶演奏歌舞大曲的曲调，在唐代已成时俗，如《乐府杂录》所载长安东西两市祈雨活动中，康昆仑与段善本用琵琶分别在羽调和枫香调中演奏《绿腰》的情况。因此，出现了大量与歌舞大曲同名的琵琶曲，如《北梦琐言》载荆南推官王贞范之妹，梦异人授琵琶曲："其曲名一同人世，有《凉州》《伊州》《胡渭州》《甘州》《绿腰》《莫靼》《项盆乐》《安公子》《水牯子》《河滥泛》之属。"[2]姜夔《醉吟商小品·序》云："石湖老人谓予云：'琵琶有四曲，今不传矣，曰《濩索（一曰濩弦）梁州》《转关绿腰》《醉吟商胡渭州》《历弦薄媚》也。"[3]与琴人有称大型琴曲为"大曲"的传统一样，琵琶演奏者亦有称大型琵琶曲为"大曲"的传统，如清浙江平湖李芳园编《南北派大曲琵琶新谱》《南北派十三套大曲琵琶新谱》等。就目前了解情况来看，中国传统音乐中的器乐独奏曲仅琴曲和琵琶曲使用"大曲"（套曲）这一概念，笛子、管子、筝等乐器均不存在这种情况，还有就是民间器乐合奏曲会以"大曲"（套曲）之名相称。这种情况出现的原因大致有二：其一，汉魏至唐宋，大曲虽主要是歌舞乐的综合形式，但从音乐层面来看，音乐具有贯穿性，大曲在表演时，器乐演奏是必须的，演奏的形式亦有多样，独奏、合奏均有，既然歌舞大曲的曲调可以移植为器乐独奏曲，那么理应可以移植为器乐合奏曲。流传到日本的许多大曲谱，既有筝谱，亦有琵琶谱，叶栋曾将同名大曲的筝谱、琵琶谱以合奏的形式进行演奏，这表明，以器乐合奏的形式演奏歌舞大曲完全有可能；其二，大曲发展到宋时，因歌辞缺失形成无词的器乐合奏形式已是普遍现象。前文曾从大曲向宋金杂剧演化角度对《梦粱录》所云"向者，汴京教坊大使孟角毬曾做杂剧本子，葛守诚撰四十大曲，丁仙现捷才知音"进行过解读，认为"葛守诚撰四十大曲词，是依据大曲的旋律，结合故事情节填写歌辞，并利用大曲三部分的结构体制和各结构段落的音乐性格来整合各种表演元素"，但四十大曲歌辞缺失俨然已成事实，也就是大曲器乐化形式已经形成。此外，《宋史·乐志》等文献大量出现"合奏大曲"，也表明大曲自身演化为器乐合奏曲的普遍存在。当然，大曲从结构体制层面演化为缠达（令）体，再整合他种艺术元素形成宋金杂剧、诸宫调等剧曲音乐形态的同时，乐人亦

① 刘再生：《我国琵琶艺术的两个高峰时期》，《音乐艺术》，1982年第3期，第25—29页。
② 《北梦琐言》，第453页。
③ 《姜白石词校注》，第72页。

会利用缠令（达）的结构体制去创作、演奏器乐曲，从而形成器乐套曲的形式。

综上可知，以大曲而言，器乐套曲体的形成，一是直接由大曲自身演化而来，即由大曲的器乐化形式发展形成，一是间接由大曲的演化形态——剧曲音乐体制演化而来，或者可以说声乐套曲器乐化发展形成。因此，不论是由大曲直接演化还是间接演化，均表明大曲与器乐套曲之间存在演化关系，这是器乐套曲在结构体制上与大曲具有一致性，在当下依然被称之为“大曲”的原因所在，也是我们称其为大曲遗存的意义所在。

小　结

本章运用历史民族音乐学的方法，通过将文献与活态接通，探讨了大曲与当下民间乐种之间的关系。具体得出以下两点认识：

其一，当下民间诸多大型套曲体结构的乐种可视为大曲的衍化形态。

其二，大曲以两种方式演化为器乐套曲形式：一是间接由宋元以降之诸宫调、杂剧、南戏等声乐套曲体音声形式演化，二是直接由综合性的歌舞大曲形式演化。

结　语

本书以音乐制度为纲，用乐功能为目，音乐本体为本，以此为研究理念，深入探讨了大曲动态演化的意义。全文论证以音乐制度、用乐功能为视角，按礼、俗两条脉络，分别从结构体制、音乐机构、承载群体等层面对大曲进行了全面的探讨，揭示出大曲整体性、丰富性的内涵及其动态演化的发展脉络。

1.“三个层面，两个维度”的研究模式

“三个层面”是指音乐制度、用乐功能和音乐本体；“两个维度”是指形态研究和文化学研究。本书既研究大曲本体的结构形态，又探讨大曲整体丰富性的内涵。从制度层面探讨礼乐制度、乐籍制度和音乐机构对于大曲发展和演化、传承和传播具有的重要意义，揭示了大曲动态演化的支撑体系和生存空间，体现了大曲演化的历史逻辑和文化生态逻辑的统一；从功能层面探讨大曲祭祀为用、宴飨为用和娱乐为用的意义指向，体现了大曲演化的历史逻辑和国家意志及话语权逻辑的统一；从音乐本体层面探讨大曲动态演化的轨迹，体现了大曲演化的历史逻辑和音乐思维逻辑的统一。

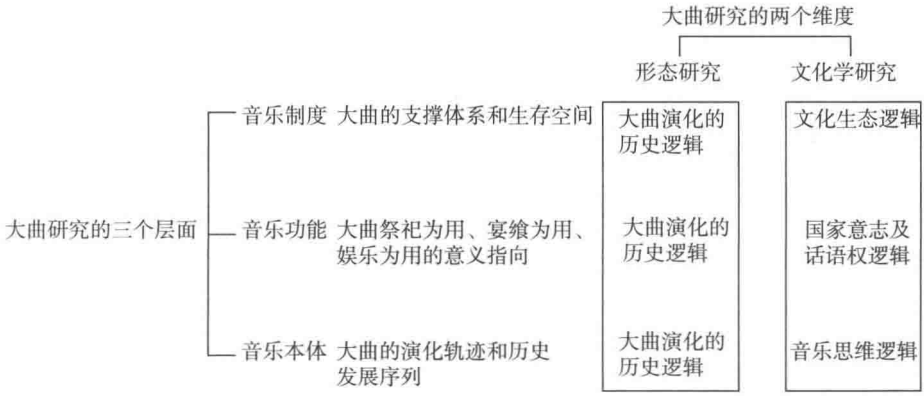


图5：“三个层面，两个维度”的大曲研究模式

因此，从整体看，本书对大曲的研究是循着形态学研究和文化学研究两个维度进行的。大曲的形态研究属于艺术史的叙述，注重大曲的形式逻辑、大曲内部结构及其构成要素的描述，揭示的是大曲动态演化的轨迹。大曲音乐制度、用乐功能层面的研究属于文化学研究，注重探究大曲形态之外的文化意义。

大曲的文化生态逻辑，是指大曲多层级的生存空间，传承、传播的地域范围。西周时期礼乐大曲只在宫廷表演；春秋战国时期，“礼崩乐坏”，诸侯僭礼用乐行为泛滥，礼乐大曲开始进入诸侯、卿大夫等官僚士族阶层；秦汉至隋唐，随着王权的统一和金石乐悬的小众化，礼乐大曲重又回归宫廷；宋元以降，国家规定县制及其以上的地方机构均祭祀孔圣人，礼乐大曲随之从宫廷达于各级地方官府。这是礼乐大曲生存空间演化的情况。魏晋以降，随着乐籍制度的确立，乐籍体系的成熟和地方官属用乐机构的设立，俗乐大曲的生存空间在全国范围内表现出网络化的存在状态。这是文化学研究意义上大曲的文化生态逻辑。

大曲的国家意志和话语权逻辑，是指礼乐大曲体现了国家意志、国家身份、国家在场，具有“国乐”的意义。礼乐大曲（雅乐大曲）以其金石乐悬的乐器组合形态、佾舞的表演形态显现出强烈的王权等级，具有国家标识的意义；俗乐大曲在宫廷、地方官府、民间，其网络化、一致性、相通性的存在体现了封建王朝谐和统一的思想。宫廷—地方官府—民间，表面上看是地域空间之别，实则有政权等级之差。这种僵硬的等级关系被国家赋予了不可易的“天性”，它不符合人性，不利于社会和谐稳定，因此，国家用“乐”来平衡、缓和因等级规定导致的僵硬的社会关系。因为礼乐大曲的等级性不可动摇，故国家通过俗乐大曲，在娱乐享用层面淡化这种等级之别，这是所谓“乐者为同”“乐文同，则上下和矣”[①]的意义，也就是文化学研究意义上大曲的国家意志和话语权逻辑。

大曲的音乐思维逻辑，是指大曲音乐组织结构的规范性和程式性特征。大曲的音乐思维逻辑是历史的产物，是由专业乐人群体感性经验积淀形成的。这种“规范一旦形成稳定结构，便具有了某种惰性力和保守力”[②]，以及“结构的历史性渐变”[③]法则。因此，大曲的发展显现出稳定和变异的样态，从歌舞大曲至

---

① 《礼记正义》卷三七，第301页。
② 钱茸：《论中国传统文化的积沉：戏曲音乐的程序化》，《中央音乐学院学报》1991年第1期，第5页。
③ 王耀华：《中国传统音乐结构学》，福州：福建教育出版社，2010年，第529页。

“剧曲大曲”等多种套曲体音声技艺形式，大曲在结构层面依然有清晰可循的脉络，这正是大曲音乐思维逻辑的意义。

以上三者共同构建了大曲的文化学意义。

2. 历史结构—个人创造与体验—社会维持：大曲动态演化的支撑体系

大曲，自上古乐舞之大曲前形态，至周秦汉魏唐宋大曲之程式化形态，再至宋元以降大曲之演化形态，支撑其形成、发展、演化的体系即是背后的音乐制度文化。1987年，赖斯重塑了“梅里亚姆模式”（声音—概念—行为），提出了音乐理解的新三角体系：历史结构（构成）—个人创造与体验—社会维持（Historical construction—individual adaptation and experience—social maintenance），[①] 赖斯理念较“梅里亚姆模式”更强调历史观念和人的主体性意识，这对于历史音乐学研究，特别是对于以制度音乐文化为主脉的中国历史音乐研究具有启发意义。如果我们将大曲视为一个“音乐事象”，那么赖斯音乐理解模式正体现了大曲动态演化的支撑体系。

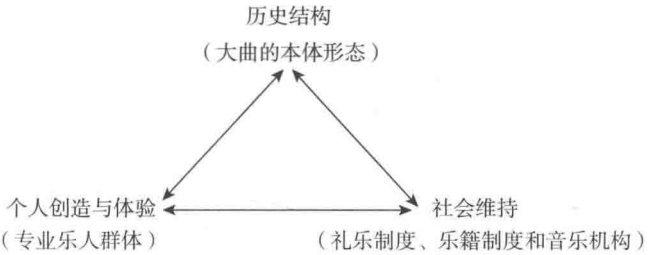


图6：大曲动态演化的支撑体系

历史结构，是指大曲的结构体制、大曲的组织方式和内部构造、大曲音乐的构成要素以及它们之间的相互关系。具体有四个核心特征：多段（遍）体的音乐体制，三部性的结构规则，音乐段落间的结构序列，结构段落间的音乐性格。大曲的音乐结构对诸种音声技艺的外在呈现形式具有主导性。换言之，大曲的音乐结构能够整合各种艺术表现元素，形成有机的整体，服务于表现的需要。从结构意义上说，大曲的演化即是大曲结构体制的演化。礼乐大曲（主要是雅乐大曲）以“变（或成）”为结构；俗乐大曲的结构按历史发展有“艳、曲、趋（或乱）”“散序、中序、入破”“散序、靸、排遍、撷、袞……”“引子、过曲、尾

① 〔美〕蒂莫西·赖斯：《关于重建民族音乐学》，汤亚汀译，《中国音乐学》1991年第4期，第120—132页。

声”几种形态。礼乐大曲与俗乐大曲的结构体制虽有差异，但亦存在相互影响及相通性，特别是宴飨礼乐大曲，其结构多兼具礼、俗两种大曲结构体制。礼乐大曲的结构体制在“社会维持”下，变化性较小，俗乐大曲虽有多种结构形式，显现出较强的变化性，但这些变化并未跃出大曲结构框架的边界，多是大曲结构内部诸要素的变化。

个人创造与体验，是指大曲形成、发展的生成机制。大曲历史结构的形成，从根本上讲，是个人创造与体验的总结和提炼，是专业乐人群体对各种进入官方系统的音乐进行加工、改编、规范后的结果。大曲的历史结构是专业乐人群体音乐思维的对象化、具象化和感性化的显现。

社会维持，是指维系大曲纵向传承、横向传播的制度性因素。大曲的历史结构一旦进入国家话语系统，得到统治阶层认可，确立其社会主流音乐形态的身份和地位，其历史惯性之大、辐射范围之广超出人们想象。因为权力文化会通过政治手段，运用制度（礼乐制度、乐籍制度和音乐机构）来调节大曲承载者，使其以体现国家意志的方式维持大曲历史结构的贯穿性发展。在这种社会维持中，社会的变革、文化的变迁、外来文化的冲击和多种文化的融合，会促使专业乐人群体不断地运用个人的创造与经验，在规范的基础上进行适度的变化。这种变化后的结构进入国家话语系统又成为具有某些新特征的历史结构，国家再通过制度保障使乐人维持这种历史结构。大曲的动态演化，正是在历史结构、个人创造与体验、社会维持三方面的相互协作下进行的。

3. 功能—本体：大曲动态演化的双重轨迹

卡尔·达尔豪斯说：“文化史的危险是将功能性事物审美化，将工具看作是艺术对象。”[①]这也是以往中国音乐史研究的缺失之处。项阳认为，从功能性用乐角度看，中国传统音乐只有礼乐和俗乐两大类“周公制礼作乐开国家意义上功能性用乐分类的先河”[②]，这意味着礼乐制度建立以后，遂有礼乐大曲、俗乐大曲之分。因此，以用乐功能为视角，以音乐形态为本位，大曲在制度和乐人的维系下，自西周始，一直是以礼、俗两条脉络并行不悖而又相互交融地发展的。上古社会是大曲前

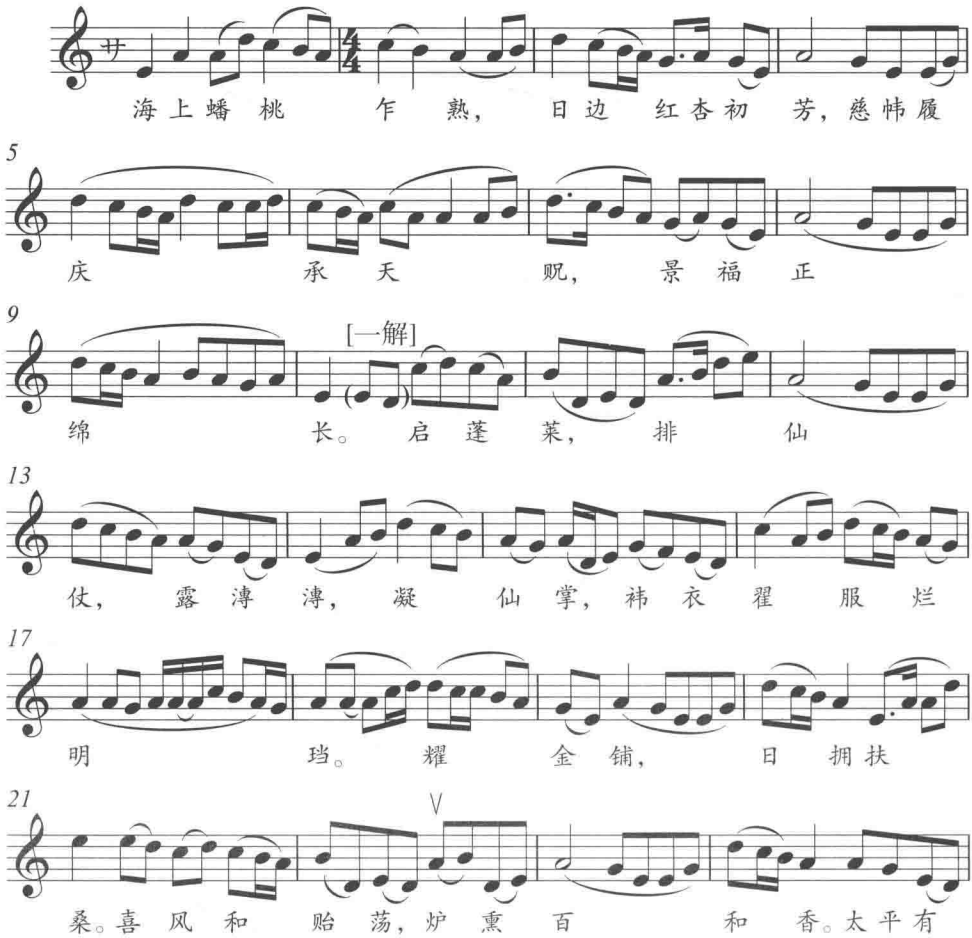
① 〔德〕卡尔·达尔豪斯：《音乐史学原理》，第209页。
② 项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期，第56页。

形态时期，虽然已有大型乐舞形式，但在结构层面尚未形成稳定的规范，更无礼、俗大曲之分野。西周是礼乐大曲形成时期，礼乐制度的确立，意味着礼乐大曲与俗乐大曲这一对范畴真正形成。从当时历史语境来看，以“变（或成）”为结构体制，以六代乐舞为代表形式和典型形态的礼乐大曲是社会主流音乐形式。汉魏南北朝时期，中国礼乐制度进入演化期，礼乐大曲作为“国之大事”用乐，在“王者功成作乐”的理念下，通过礼乐制度的保障，虽不可或缺，依然存续，但已不如西周时期彰显。此时，在礼乐大曲与世俗礼乐及新声俗乐交融中产生、被乐人重新加工规范、以“艳”“曲”“趋（或乱）”为结构体制的新俗乐大曲开始形成。这些俗乐大曲经魏氏三祖等封建帝王的提倡及王侯将相们从上效法，逐渐形成风靡态势，是为魏晋俗乐大曲彰显时期。大唐盛世，中国礼乐制度进入成熟时期，在此背景之下，国家对历史上礼乐大曲传统再次进行整合和规范，多种形态的礼乐大曲“焕然大备”；与此同时，积淀已久的汉魏旧乐、清商新声开始与传入中原的西域音乐融合，专业乐人群体对进入乐籍体系的众多大型歌舞艺术进行加工、提炼、规范，最终创造了具有散序、中序、入破这样结构形态的俗乐大曲。又，礼乐大曲与俗乐大曲在机构、乐人层面存在广泛的交融，因而形成了礼乐大曲与俗乐大曲交相辉映之局面。宋元以降，礼乐大曲在国家制度层面一以贯之。其中，明清时期，礼乐大曲在音乐体制与乐章歌辞方面呈现出新面貌，体现了礼乐大曲因时而创的意义；俗乐大曲在保持整体结构框架不变的同时，内部结构及其音乐性格逐渐复杂化和精细化，在形成具有散序、鞈、排遍、攧等结构的大曲之后，开始从乐人技艺、音乐结构体制和音乐结构思维三个层面向缠令（达）、诸宫调、杂剧、器乐套曲等套曲体音声形式演化；乐籍制度和礼乐制度解体以后，国家礼制被民间接衍，各种套曲体音声形式被广泛运用于多种民间礼俗仪式，从而导致大曲遗存在当下的丰富性存在。

总之，大曲，乃一历史之概念，其一直处于动态演化过程之中，唯其不断演化，才呈现出不同的表现形态，具有不同的称谓，如先秦之乐舞，汉唐之歌舞大曲，宋元之诸宫调、杂剧，明清之戏曲，直至当下民间器乐套曲以及具有套曲结构的多种音声技艺形式。这是大曲演化的脉络，也是本书所揭示的大曲动态演化的意义。

附　录

海上蟠桃之曲


海上蟠桃乍熟，日边红杏初芳，慈帏履
5
庆承天贶，景福正
9
[一解]
绵长。启蓬莱，排仙
13
仗，露溥溥，凝仙掌，袿衣翟服烂
17
明珰。耀金铺，日拥扶
21
桑。喜风和贻荡，炉熏百和香。太平有

25

[二解]

象，孝德光昌。殿当中，云光

29

漾，驾临轩，金闺敞，孝思不

33

匮重天常。展瑶函，宝册辉煌。喜

36

风和贻荡，炉熏百和香。

40

太平有象，孝德光昌。

44

[三解]

紫霞杯，葡萄酿，

48

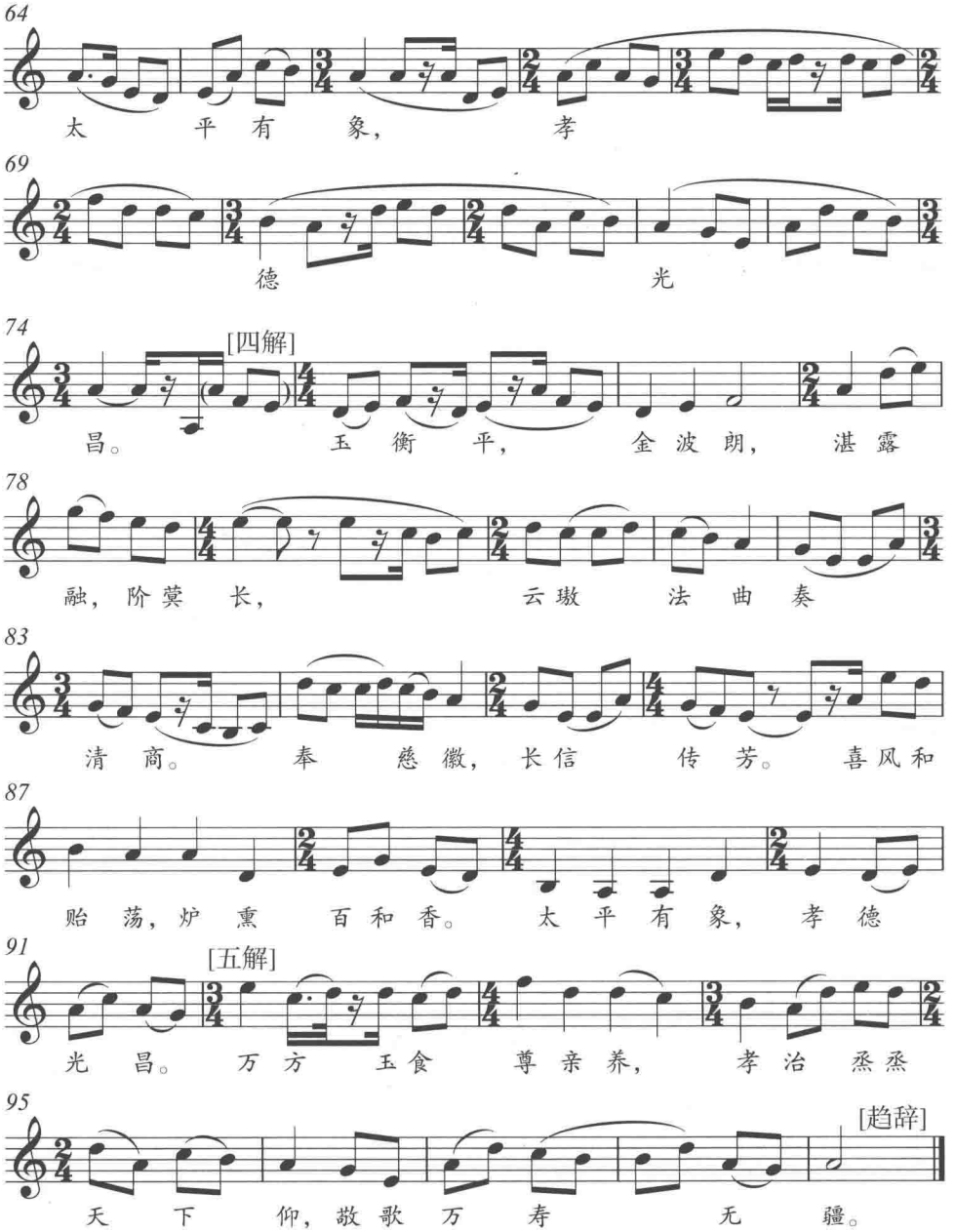
九华灯，芙蓉桁，流霞绀

54

雪酌天浆。颂期颐，地久天

58

长。喜风和贻荡，炉熏百和香。


64
太 平 有 象， 孝
69
德 光
74
[四解]
昌。 玉 衡 平， 金 波 朗， 湛 露
78
融， 阶 蓂 长， 云 璈 法 曲 奏
83
清 商。 奉 慈 徽， 长 信 传 芳。 喜 风 和
87
贻 荡， 炉 熏 百 和 香。 太 平 有 象， 孝 德
91
[五解]
光 昌。 万 方 玉 食 尊 亲 养， 孝 治 烝 烝
95
[趋辞]
天 下 仰， 敬 歌 万 寿 无 疆。

图表索引

表1："大乐"三层基本含义之间的关系演化表　32
表2：氏族联盟时期乐舞记事表　42
表3：夏、商时期乐舞记事表　46
表4：《大武》乐章歌辞表　70
表5：《诗经》"单篇歌诗"音乐体制表　77
表6：《宋书·乐志》十五首大曲情况表　121
表7：《宋书·乐志》十五首大曲音乐结构体制表　156
表8：魏晋南北朝时期家妓情况表　170
表9：《宋书·乐志》十五首大曲在南朝传承情况表　187
表11：宋代三首俗乐大曲歌辞句式表　274
表12：宋俗乐大曲乐器组合形态表（一）　279
表13：宋俗乐大曲乐器组合形态表（二）　280
表14：《河北民间古乐工尺谱集成》套曲情况表　332
表15：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》套曲情况表　336

图1：魏晋俗乐大曲承载机构图　164
图2：魏晋南北朝时期俗乐群体流动图　182
图3：唐代大曲承载机构图　239
图4：宋代大曲承载机构图　295
图5："三个层面，两个维度"的大曲研究模式　345
图6：大曲动态演化的支撑体系　347

参考文献

一、古籍

《春秋公羊传》,《万有文库》本，上海：商务印书馆，1931年。
《礼记正义》,《十三经注疏》本，清阮元校刻，中华书局影印本，1980年。
《尚书正义》,《十三经注疏》本，清阮元校刻，中华书局影印本，1980年。
《孝经注疏》,《十三经注疏》本，清阮元校刻，中华书局影印本，1980年。
《仪礼注疏》,《十三经注疏》本，清阮元校刻，中华书局影印本，1980年。
《周易正义》,《十三经注疏》本，清阮元校刻，中华书局影印本，1980年。
《周礼注疏》,《十三经注疏》本，清阮元校刻，中华书局影印本，1980年。
《国语》,［吴］韦昭注，北京：商务印书馆，1957年。
［汉］班固:《汉书》，北京：中华书局，1962年。
［汉］蔡邕:《琴操》,《汉魏遗书钞》本，吉联抗整理，北京：人民音乐出版社，1990年。
［汉］伏胜:《尚书大传》,《万有文库》本，长沙：商务印书馆，1937年。
［汉］刘向辑录:《战国策》，上海：上海古籍出版社，1985年。
［汉］刘熙:《释名》,《丛书集成初编》，长沙：商务印书馆，1939年。
［汉］司马迁:《史记》，北京：中华书局，1982年。
［汉］许慎:《说文解字》,［清］段玉裁注，南京：凤凰出版社，2007年。
［晋］陈寿:《三国志》，北京：中华书局，1959年。
［晋］常璩:《华阳国志》，济南：齐鲁书社，2000年。
［晋］皇甫谧:《帝王世纪》,《新世纪万有文库》，沈阳：辽宁教育出版社，1997年。
［晋］陆翔:《邺中记》,《丛书集成初编》，长沙：商务印书馆，1937年。
［晋］司马彪:《后汉书志》，北京：中华书局，1965年。
［晋］王嘉:《拾遗记》,《古小说丛刊》，齐治平校注，北京：中华书局，1981年。
［刘宋］范晔:《后汉书》，北京：中华书局，1965年。
［梁］刘勰:《文心雕龙》，范文澜注，北京：人民文学出版社，1962年。
［梁］沈约:《宋书》，北京：中华书局，1974年。

[梁] 萧子显:《南齐书》, 北京: 中华书局, 1972年。
[梁] 萧统:《文选》, [唐] 李善注, 上海: 上海古籍出版社, 1986年。
[北齐] 魏收:《魏书》, 北京: 中华书局, 1974年。
[唐] 崔令钦:《教坊记》, 俞为民, 孙蓉蓉主编:《历代曲话汇编: 新编中国古典戏剧论著集成》(唐宋元编), 合肥: 黄山书社, 2005年。
[唐] 段安节:《乐府杂录》, 俞为民, 孙蓉蓉主编:《历代曲话汇编: 新编中国古典戏剧论著集成》(唐宋元编), 合肥: 黄山书社, 2005年。
[唐] 杜佑:《通典》, 北京: 中华书局, 1988年。
[唐] 房玄龄等:《晋书》, 北京: 中华书局, 1974年。
[唐] 刘餗:《隋唐嘉话》,《唐宋史料笔记丛刊》, 北京: 中华书局, 1979年。
[唐] 刘肃:《大唐新语》,《唐宋史料笔记丛刊》, 北京: 中华书局, 1984年。
[唐] 令狐德棻:《周书》, 中华书局, 1971年。
[唐] 李延寿:《南史》, 北京: 中华书局, 1975年。
[唐] 李百药:《北齐书》, 北京: 中华书局, 1972年。
[唐] 李林甫:《唐六典》, 北京: 中华书局, 2005年。
[唐] 李肇:《唐国史补》, 上海: 上海古籍出版社, 1979年。
[唐] 李延寿:《北史》, 北京: 中华书局, 1974年。
[唐] 南卓:《羯鼓录》, 罗济平校点, 沈阳: 辽宁教育出版社, 1998年。
[唐] 苏鹗:《杜阳杂编》,《笔记小说大观》(第一册), 扬州: 广陵古籍刻印社, 1983年。
[唐] 吴兢:《贞观政要》, 上海: 上海古籍出版社, 1978年。
[唐] 魏征等:《隋书》, 北京: 中华书局, 1973年。
[唐] 徐坚:《初学记》, 文渊阁《四库全书》本。
[唐] 姚思廉:《梁书》, 北京: 中华书局, 1973年。
[唐] 姚汝能:《安禄山事迹》,《唐宋史料笔记丛刊》, 北京: 中华书局, 2006年。
[唐] 郑处诲:《明皇杂录》,《唐宋史料笔记丛刊》, 北京: 中华书局, 1994年。
[唐] 张鷟:《朝野佥载》,《唐宋史料笔记丛刊》, 北京: 中华书局, 1979年。
[唐] 郑綮:《开天传信记》,《开元天宝遗事十种》, 上海: 上海古籍出版社, 1985年。
[后晋] 刘昫等:《旧唐书》, 北京: 中华书局, 1975年。
[五代] 孙光宪:《北梦琐言》,《唐宋史料笔记丛刊》, 北京: 中华书局, 2002年。
[宋] 陈元靓:《事林广记》, 北京: 中华书局影印四库全书本, 1963年。
[宋] 陈旸:《乐书》, 景印文渊阁《四库全书》本, 台北: 商务印书馆, 1986年。
[宋] 程大昌:《演繁露》, 文渊阁《四库全书》本。
[宋] 郭茂倩:《乐府诗集》, 北京: 中华书局, 1979年。

[宋] 洪兴祖：《楚辞补注》（重印修订本），北京：中华书局，1983年。

[宋] 洪迈：《容斋随笔》，《笔记小说大观》（第六册），扬州：广陵古籍刻印社，1983年。

[宋] 李昉等：《太平御览》，北京：中华书局影印本，1966年。

[宋] 李焘：《续资治通鉴长编》，北京：中华书局，1986年。

[宋] 陆游：《老学庵笔记》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1979年。

[宋] 孟元老：《东京孟华录》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年。

[宋] 灌圃耐得翁：《都城纪胜》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年。

[宋] 欧阳修，宋祁：《新唐书》，北京：中华书局，1975年。

[宋] 沈括：《梦溪笔谈》，胡道静校证，上海：上海古籍出版社，1987年。

[宋] 宋敏求：《唐大诏令集》，上海：学林出版社，1992年。

[宋] 苏轼：《东坡志林》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1981年。

[宋] 司马光：《资治通鉴》，[元] 胡三省音注，北京：中华书局，1956年。

[宋] 王应麟：《玉海》，南京：江苏古籍出版社，1987年。

[宋] 王谠：《唐语林校正》，周勋初校正，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1987年。

[宋] 王灼：《碧鸡漫志》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年。

[宋] 王钦若等：《册府元龟》，北京：中华书局，1960年。

[宋] 王溥：《唐会要》，北京：中华书局，1955年。

[宋] 吴自牧：《梦粱录》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年。

[宋] 乐史：《杨太真外传》，《开元天宝遗事十种》，上海：上海古籍出版社，1985年。

[宋] 郑樵：《通志二十略》，北京：中华书局，1992年。

[宋] 朱熹：《四书章句集注》，《新编诸子集成》，北京：中华书局，1983年。

[宋] 朱彧：《萍洲可谈》，《守山阁丛书》本。

[宋] 周密：《齐东野语》，唐宋史料笔记丛刊，北京：中华书局，1983年。

[宋] 周密：《癸辛杂识》，唐宋史料笔记丛刊，北京：中华书局，1988年。

[宋] 周密：《武林旧事》，《笔记小说大观》（第九册），扬州：广陵古籍刻印社，1983年。

[宋] 张炎：《词源》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年。

[元] 马端临：《文献通考》，北京：中华书局，1986年。

[元] 陶宗仪：《南村辍耕录》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年。

[元] 脱脱等：《宋史》，北京：中华书局，1977年。

[元] 脱脱等：《辽史》，北京：中华书局，1974年。

[元] 脱脱等：《金史》，北京：中华书局，1975年。

[元] 夏庭芝：《青楼集》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年。

[元] 芝庵：《唱论》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（唐宋元编），合肥：黄山书社，2005年。

[明] 何良俊：《四友斋丛说》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（明代篇 第一集），合肥：黄山书社，2009年。

[明] 宋濂等：《元史》，北京：中华书局，1976年。

[明] 王阳明：《传习录》，郑州：中州古籍出版社，2008年。

[明] 王骥德：《曲律》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧论著集成》（明代编 第二集），合肥：黄山书社，2009年。

[明] 谢肇淛：《五杂俎》，上海：上海书店出版社，2001年。

[明] 杨慎：《词品》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（明代篇 第一集），合肥：黄山书社，2009年。

[明] 朱载堉：《律吕精义》，冯文慈点注，北京：人民音乐出版社，1998年。

[清] 陈本礼：《屈辞精义》，《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2002年。

[清] 陈立：《白虎通疏证》，《新编诸子集成》，北京：中华书局，1994年。

[清] 褚人获：《坚瓠续集》，《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2002年。

[清] 董诰等：《全唐文》，北京：中华书局，1983年。

[清] 郭庆潘：《庄子集解》，《新编诸子集成》，北京：中华书局，1961年。

[清] 龚自珍：《京师乐籍说》，《龚自珍全集》，上海：上海人民出版社，1975年。

[清] 韩邦庆：《海上花列传》，北京：人民文学出版社，1982年。

[清] 侯心斋：《律赋约言》，[清] 程祥栋：《东湖草堂赋钞》初集卷首，清光绪三年安怀山房刻本。

[清] 洪饴孙：《三国职官表》，《丛书集成初编》，上海：商务印书馆，1937年。

[清] 彭定求等：《全唐诗》，北京：中华书局，1960年。

[清] 蒋骥：《山带阁注楚辞》，上海：上海古籍出版社，1958年。

[清] 纪昀，陆锡熊，孙士毅等撰：《钦定四库全书总目》，北京：中华书局，1997年。

[清] 李渔：《闲情偶寄》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏剧

论著集成》(清代编 第一集)，合肥：黄山书社，2008年。

[清] 李斗：《扬州画舫录》，《清代史料笔记丛刊》，北京：中华书局，1960年。

[清] 凌廷堪：《燕乐考原》，《燕乐三书》，黑龙江：黑龙江人民出版社，1986年。

[清] 刘廷玑：《在园杂志》，《清代史料笔记丛刊》，北京：中华书局，2005年。

[清] 刘台拱：《论语骈枝》，《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2002年。

[清] 乾隆敕撰：《清朝通典》，上海：商务印书馆，《万有文库》本，1934年。

[清] 徐松：《宋会要辑稿》，北京：中华书局，1957年。

[清] 荣斋传谱，曹安和、文彦译谱，杨荫浏校订：《弦索十三套》，北京：北京音乐出版社，1955年。

[清] 王闿运：《桂阳直隶州志》，湖南：岳麓书社，2011年。

[清] 王聘珍：《大戴礼记解诂》，《十三经清人注疏》，北京：中华书局，1983年。

[清] 允禄、张照等：《御制律吕正义后编》，四库全书本.

[清] 岳浚纂修：《山东通志》(四)，扬州：江苏广陵古籍刻印社，1986年。

[清] 张廷玉：《明史》，北京：中华书局，1974年。

[清] 赵尔巽等：《清史稿》，北京：中华书局，1977年。

二、专著

胡云翼：《宋词研究》，上海：中华书局，1926年。

郭沫若：《甲骨文字研究》，上海：大东书局，1931年。

郑振铎：《中国俗文学史》，长沙：商务印书馆，1938年。

郭沫若：《屈原研究》，《沫若文集》(第一辑第三册)，上海：群益出版社，1946年。

阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，北京：北京大学出版部，1948年。

杨荫浏：《中国音乐史纲》，上海：万叶书店，1952年。

任半塘：《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1955年。

于冠英：《汉魏六朝诗论义》，上海：古典文学出版社，1956年。

李嘉言：《古诗初探》，上海：古典文学出版社，1957年。

宿白：《白沙宋墓》，北京：文物出版社，1957年。

任半塘：《教坊记笺订》，北京：中华书局，1962年。

孙作云：《诗经与周代社会研究》，北京：中华书局，1966年。

方诗铭，王修龄：《古本竹书纪年辑证》，上海：上海古籍出版社，1981年。

郭绍虞：《宋诗话辑佚》，北京：中华书局，1980年。

郭宝钧：《商周铜器群综合研究》，北京：文物出版社，1981年。

姜亮夫：《楚辞今绎讲录》(修订本)，北京：北京出版社，1981年。

王利器：《风俗通义校注》，北京：中华书局，1981年。
杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981年。
郭沫若主编，胡厚宣总编辑：《甲骨文合集》，北京：中华书局，1982年。
刘尧民：《词与音乐》，昆明：云南人民出版社，1982年。
章太炎：《章太炎全集》，上海：上海人民出版社，1982年。
郭绍虞编：《清诗话续编》，上海：上海古籍出版社，1983年。
吕锤宽：《南管记谱法概论》，台北：学艺出版社，1983年。
夏承焘校，吴无闻注释：《姜白石词校注》，广州：广东人民出版社，1983年。
萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社，1984。
徐震堮：《世说新语校笺》，北京：中华书局，1984年。
万依，黄海涛：《清代宫廷音乐》，中华书局香港分局、故宫博物院紫禁城出版社，1985年。
汪宁生：《云南沧源崖画的发现与研究》，北京：文物出版社，1985年。
杨金鼎等：《楚辞研究论文选》，武汉：湖北人民出版社，1985年。
曹道衡：《中古文学史论文集》，北京：中华书局，1986年。
邓福星：《艺术前的艺术——史前艺术研究》，济南：山东文艺出版社，1986年。
王书奴：《中国娼妓史》，上海：三联书店，1988年。
王维真：《汉唐大曲研究》，台北：学艺出版社，1988年。
王先谦：《荀子集解》，《新编诸子集成》，北京：中华书局，1988年。
刘锡蕃：《岭表纪蛮》，上海：上海书店出版社，1991年。
杨鸿年：《隋唐宫廷建筑考》，陕西人民出版社，1992年。
杨向奎：《宗周社会与礼乐文明》，北京：人民出版社，1992年。
刘兴隆：《新编甲骨文字典》，北京：国际文化出版公司，1993年。
吴毓江：《墨子校注》，《新编诸子集成》，北京：中华书局，1993年。
吴钊，刘东升：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社，1993年。
苗启明，温益群：《原始社会的精神历史构架》，昆明：云南人民出版社，1993年。
金文达：《中国古代音乐史》，北京：人民音乐出版社，1994年。
周振锡，史新民等：《道教音乐》，北京：北京燕山出版社，1994年。
柯劭忞：《新元史》，长春：吉林人民出版社，1995年。
王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局，1996年。
刘师培：《刘师培全集》，北京：中共中央党校出版社，1997。
余嘉锡：《余嘉锡文史论集》，湖南：岳麓书社，1997年。
杨华：《先秦礼乐文化》，武汉：湖北教育出版社，1997年。

丘琼荪：《历代乐志律志校释》，北京：人民音乐出版社，1999年。
伍国栋：《中国音乐》，上海：上海外语教育出版社，1999年。
陈炎：《中国审美文化史》，济南：山东画报出版社，2000年。
郭声波：《宋朝官方文化机构研究》，成都：天地出版社，2000年。
陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，上海：三联书店，2001年。
郭绍虞：《中国历代文论选》，上海：上海古籍出版社，2001年。
李荣有：《汉画像的音乐学研究》，北京：京华出版社，2001年。
王胜华：《先秦乐舞戏剧大事年表》，北京：中国文联出版社，2001年。
项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。
陈奇猷：《吕氏春秋新校释》，上海：上海古籍出版社，2002年。
姜亮夫：《重订屈原赋校注》，《姜亮夫全集》（卷六），昆明：云南人民出版社，2002年。
孟繁树：《中国板式变化体戏曲源流研究》，北京：文化艺术出版社，2002年。
王卫民编：《吴梅和他的世界》，石家庄：河北教育出版社，2002年。
张发颖：《中国家乐戏班》，北京：学苑出版社，2002年。
刘崇德：《燕乐新说》，合肥：黄山书社，2003年。
龙建国：《诸宫调研究》，南昌：江西人民出版社，2003年。
王次炤：《音乐美学新论》，北京：中央音乐学院出版社，2003年。
王宁：《宋元乐妓与戏剧》，北京：中国戏剧出版社，2003年。
蔡仲德：《中国音乐美学史资料注释》，北京：人民音乐出版社，2004年。
高亨：《文史述林》，北京：清华大学出版社，2004年。
黎国韬：《古代乐官与古代戏剧》，广州：广东高等教育出版社，2004年。
黎翔凤：《管子校注》，《新编诸子集成》，北京：中华书局，2004。
沈冬：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004年。
王国维：《观堂集林》，北京：中华书局，2004年。
曾遂今：《音乐社会学》，上海：上海音乐学院出版社，2004年。
周贻白：《中国戏剧史长编》，上海：上海书店出版社，2004年。
赵义山：《元散曲通论》，上海：上海古籍出版社，2004年。
鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》（第九卷），北京：人民文学出版社，2005年。
鲁迅：《汉文学史纲要》，《鲁迅全集》（第九卷），北京：人民文学出版社，2005年。
田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005年。
赵敏俐，吴相洲等：《中国古代歌诗研究——从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》，北京：北京大学出版社，2005年。
张伯瑜：《河北安新县圈头村“音乐会”考察》，北京：中央音乐学院出版社，2005年。

关也维：《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社，2006年。
马维彬：《河北民间古乐工尺谱集成》，石家庄：河北美术出版社，2006年。
马银琴：《两周诗史》，北京：社会科学文献出版社，2006年。
秦序等：《中华艺术通史》（隋唐卷·上编），北京：北京师范大学出版社，2006年。
任半塘：《唐声诗》，上海：上海古籍出版社，2006年。
王耀华，杜亚雄：《中国传统音乐概论》，福建：福建教育出版社，2006年。
王运熙：《乐府诗述论》（增补本），上海：上海古籍出版社，2006年。
武周：《中国妓女文化史》，上海：东方出版中心，2006年。
朱谦之：《中国音乐文学史》，上海：上海人民出版社，2006年。
刘晓明：《杂剧形成史》，北京：中华书局，2007年。
李昌集：《中国古代散曲史》，上海：华东师范大学出版社，2007年。
刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，北京：中华书局，2007年。
丘琼荪：《燕乐探微》（遗著），隗芾辑补，上海：上海古籍出版社，2007年。
中国艺术研究院音乐研究所编：《黄翔鹏文存》，济南：山东文艺出版社，2007年。
胡忌：《宋金杂剧考》（订补本），北京：中华书局，2008年。
胡军：《当代正一与全真道乐研究》，武汉：华中师范大学出版社，2008年。
马曜主编：《徐嘉瑞全集》，昆明：晨光出版社，2008年。
吴梅：《元剧研究》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（近代篇 第三集），合肥：黄山书社，2008年。
王国维：《戏曲考原》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（近代篇 第二集），合肥：黄山书社，2008年。
王国维：《宋元戏曲史》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（近代篇 第二集），合肥：黄山书社，2008年。
王国维：《唐宋大曲考》，俞为民，孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》（近代编 第二集），合肥：黄山书社，2008年。
阴法鲁：《阴法鲁学术论文集》，北京：中华书局，2008年。
杨晓霭：《宋声诗研究》，北京：中华书局，2008年。
陈致：《从礼仪化到世俗化：〈诗经〉的形成》，上海：上海古籍出版社，2009年。
李宏锋：《礼崩乐盛——以春秋战国为中心的礼乐关系研究》，北京：文化艺术出版社，2009年。
黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，广州：广东人民出版社，2009年。
孙楷第：《沧州集》，北京：中华书局，2009年。
杨伯峻：《论语译注》，北京：中华书局，2009年。

杨伯峻：《春秋左传注》，北京：中华书局，2009年。

中国艺术研究院音乐研究所编：《杨荫浏全集》，南京：江苏文艺出版社，2009年。

柏红秀：《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京：南京大学出版社，2010年。

傅道彬：《诗可以观：礼乐文化与周代诗学精神》，北京：中华书局，2010年。

王耀华：《中国传统音乐结构学》，福州：福建教育出版社，2010年。

左汉林：《唐代乐府制度与歌诗研究》，北京：商务印书馆，2010年。

彭松：《舞蹈学者彭松全集》，北京：中央民族大学出版社，2011年。

钱志熙：《汉魏乐府艺术研究》，北京：学苑出版社，2011年。

田青：《禅与乐》，北京：文化艺术出版社，2012年。

喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，长沙：湖南文艺出版社，2012年。

郭威：《曲子的发生学意义》，台湾：学生书局，2013年。

任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，北京：中央音乐学院出版社，2014年。

〔朝〕郑麟趾等：《高丽史》，东京：日本国书刊行会，明治四十二年（1909）。

〔俄〕普列汉诺夫：《论艺术》，北京：三联书店，1973年。

〔日〕岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台北：中华书局，1973年。

〔朝〕成俔等：《乐学轨范》，汉城：亚细亚文化社影印，日本名古屋蓬左文库藏本，1975年。

〔德〕格罗塞：《艺术的起源》，蔡慕晖译，北京：商务印书馆，1984年。

〔法〕列维-斯特劳斯：《野性的思维》，李幼蒸译，北京：商务印书馆，1987年。

〔法〕布罗代尔：《法兰西的特性：空间与历史》，顾良，张泽乾译，北京：商务印书馆，1997年

〔德〕马克思：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》（第三卷），北京：人民出版社，1998年。

〔法〕涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东，汲喆译，上海：上海人民出版社，1999年。

〔英〕爱德华·泰勒：《人类学——人及其文化研究》，连树声译，桂林：广西师范大学出版社，2004年。

〔德〕卡尔·达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海：上海音乐学院出版社，2006年。

三、工具书

中国大百科全书出版社编辑部：《中国大百科全书·戏曲曲艺》，北京：中国大百科全书出版社，1983年。

《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，北京：中国ISBN中心，1997年。

中国社会科学院考古研究所编：《殷周金文集成释文》，香港：香港中文大学出版社，2001年。

四、报刊

曹心泉口述，邵茗生笔记：《丝竹锣鼓十番谱》，《剧学月刊》（第二卷第十一期），1933年。

李素英：《〈唐宋大曲考〉拾遗》，《文学》（第二卷）1934年第6期。

冒广生：《倾杯考》，《同声月刊》（第二卷）1942年第3期。

高亨：《周代〈大武〉乐的考释》，《山东大学学报》1955年第2期。

徐赓陶：《〈离骚〉"乱曰"的本义》，《文学遗产增刊》1961年第8期。

河北省文物工作队：《河北井阻县柿庄宋墓发掘报告》，《考古学报》1962年第2期。

杨荫浏：《〈霓裳羽衣曲〉考》，《人民音乐》1962年第4期。

马承源：《关于"大武戚"的铭文及图像》，《考古》1963年第10期。

王毓彤：《荆门出土的一件铜戈》，《文物》1963年第1期。

徐公持：《论〈二南〉》，《哈尔滨师范学院学报》1963年第4期。

陈中凡：《从隋唐大曲试探当时歌舞戏的形成》，《南京大学学报》（人文社科版）1964年第1期。

金维诺：《舞蹈纹彩陶盆与原始乐舞》，《文物》1978年第3期。

青海省文物管理处考古队：《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》1978年第3期。

孙常叙：《〈楚辞·九歌〉十一章的整体关系——〈楚辞九歌通体系解·事解〉之一》，《社会科学战线》1978年第1期。

陈子展：《〈楚辞·九歌〉之全面观察及其篇义分析》，《中华文史论丛》（第四辑），1979年。

顾颉刚：《周公制礼的传说和〈周官〉一书的出现》，《文史》（第六辑），北京：中华书局，1979年。

李石根：《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》，《音乐研究》1980年第3期。

闻一多：《〈九歌〉的结构》，《社会科学战线》1980年第4期。

袁定基：《周大武乐章考正》，《南开学报》1980年第5期。

家浚：《〈诗经〉音乐初探》，《音乐研究》1981年第1期。

汪宁生：《释"武王伐纣前歌后舞"》，《历史研究》1981年第4期。

关也维：《木卡姆的形成及其发展——兼论维吾尔各种木卡姆》，《新疆艺术》1982年

第4期。

刘再生：《我国琵琶艺术的两个高峰时期》，《音乐艺术》1982年第3期。

逯钦立：《“相和歌”曲调考》，《文史》（第十四辑），北京：中华书局，1982年。

汤池：《黄河流域的原始彩陶艺术》，《美术研究》1982年第3期。

丁承运：《清、平、瑟调考辨》，《音乐研究》1983年第4期。

何昌林：《太平琵琶谱之考、译、解》，《音乐研究》1983年第3期。

何昌林：《唐传日本五弦谱之译解研究》，《交响》1983年第4期。

黄锡全：《“大武辟兵”浅析》，《江汉考古》1983年第3期。

吴钊：《宋元古谱“愿成双”初探》，《音乐艺术》1983年第3期。

易重廉：《楚辞“乱曰”义释》，《学术月刊》1983年第5期。

王誉声：《试谈唐宋“大曲”的源流》，《交响》1984年第3期。

李济阻：《乐府音乐中的“解”与歌辞中的“拼凑分割”》，《天水师专学报》1985年第1期。

李占德：《“乱曰”辩》，《曲靖师专学报》1985年第1期。

刘心予：《〈惜诵〉等篇“乱辞”考辨》，《学术论坛》1985年第9期。

中国社会科学院考古研究所山东队：《山东省长岛县砣矶岛大口遗址》，《考古》1985年第12期。

张松柏，刘志一：《内蒙古白岔河流域岩画调查报告》，《文物》1984年第2期。

翟相君：《二南系东周王氏诗》，《郑州大学学报》1985年第3期。

包头市文物管理所：《内蒙古大青山西段新石器时代遗址》，《考古》1986年第6期。

傅雪漪：《“缠达”非“转踏”》，《戏曲研究》（第十八辑），北京：文化艺术出版社，1986年。

冯洁轩：《“乐”字析疑》，《音乐研究》1986年第1期。

金建民：《唐大曲问题》（外四题），《中央音乐学院学报》1986年第4期。

黄中骏：《湖北田歌套曲与古代大曲的曲体结构比较探究》，《中国音乐学》1986年第4期。

廖奔：《广元南宋墓杂剧、大曲石刻考》，《文物》1986年第12期。

廖奔：《中州出土北宋戏曲文物论考》，《戏曲研究》（第十八辑），北京：文化艺术出版社，1986年。

叶栋：《唐传筝曲和唐声诗曲解译——兼论唐乐中的节奏节拍》，《音乐艺术》1986年第3期。

李来璋：《一种源远流长的民族曲式结构—从“汉吹”的曲式结构谈起》，《中国音乐》1987年第1期。

李祥石：《宁夏贺兰山岩画》，《文物》1987年第2期。

李明忠：《西安俗派鼓乐与隋唐燕乐大曲》，《中国音乐》1987年第2期。

秦序：《唐玄宗是〈霓裳羽衣曲〉的作者吗？——〈霓裳曲〉新探之一》，《中国音乐学》1987年第4期。

叶栋：《唐传十三弦筝曲二十八首》（上、下），《交响》1987年第2期，第3期。

王小盾：《唐大曲结构及其基本类型》，《中国音乐学》1988年第2期。

赵维平：《历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆》，《音乐研究》1988年第3期。

冯亚兰：《长安古乐的宫调及音阶》，《交响》1989年第3期。

丁承运：《清商三调音阶调式考索》，《音乐研究》1989年第2期。

黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，《文艺研究》1989年第4期。

孙星群：《福建南音与唐代〈大曲〉》，《交响》1989年第1期。

王德埙：《释“鞑”》，《南京艺术学院学报》1989年第1期。

吴学明：《石佛洞新石器文化与沧源崖画关系探索》，《云南文物》（第25期），1989年6月。

叶栋：《唐大曲曲式结构》，《中国音乐学》1989年第3期。

褚历：《汉魏“解”与隋唐“解”辨异》，《中央音乐学院学报》1990年第1期。

焦杰：《长安古乐源流初探》，《交响》1990年第4期。

吕洪静：《从〈西安鼓吹乐〉看唐宋大曲中“入破”二字的含义》，《音乐探索》1990年第4期。

路百占：《为〈离骚〉“乱曰”进一解》，《许昌师专学报》（社会科学版）1990年第1期。

王小盾：《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，《中国文化》1990年第3期。

肖鹏：《〈乐府雅词〉四题》，《南京师大学报》（社会科学版）1990年第1期。

郑祖襄：《“艳”“乱”“趋”音乐溯源》，《音乐探索》1990年第3期。

高德祥：《敦煌壁画的〈鸟歌万岁乐〉》，《中国音乐》1991年第1期。

郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，《中国音乐学》1991年第2期。

黄翔鹏：《两宋胡夷里巷遗音初探》，《中国文化》1991年第4期。

李安明：《〈诗经〉音乐之我见——〈诗经〉音乐初探之二》，《民族艺术研究》1991年第4期。

钱茸：《论中国传统文化的积沉：戏曲音乐的程序化》，《中央音乐学院学报》1991年第1期。项阳：《乐之初义之我见——由贾湖骨笛引发的思考》，《中国音乐学》1991年第2期。

姚畋：《论〈大武〉乐章》，《社会科学战线》1991年第2期。

赵复泉：《唐大曲结构辨》，《中国音乐学》1991年第4期。

〔美〕蒂莫西·赖斯：《关于重建民族音乐学》，汤亚汀译，《中国音乐学》1991年第4期。

秦序：《〈霓裳羽衣曲〉的段数及变迁——〈霓裳曲〉新考之二》，《中国音乐学》1992年第1期。

金建民：《隋唐时的燕乐与大曲》，《中国音乐》1993年第3期。

戴春阳：《舞蹈图案彩陶盆辨析》，《考古与文物》1994年第4期。

吕洪静：《唐宋大曲的“入破”与西安鼓乐中“赚”的比较》，《音乐艺术》1994年第4期。

罗明辉：《清代宫廷燕乐研究》，《中央音乐学院学报》1994年第1期。

冯洁轩：《调（均）·清商三调·笛上三调》，《音乐研究》1995年第3期。

冯洁轩：《说“解”》，《艺术探索》1995年第1期。

王永平：《论唐代宣徽使》，《中国史研究》1995年第1期。

孙焕英：《如何理解〈葛天氏之乐〉？——〈中国音乐词典〉病条举析》，《中央音乐学院学报》1996年第2期。

山西省考古研究所等：《山西平定宋、金壁画墓简报》，《文物》1996年第5期。

丁纪园：《相和五调中的楚侧二调考辨》，《黄钟》1997年第3期。

丁纪园：《相和五调中的清、平、瑟调新论》，《黄钟》1997年第1期。

青海省文物管理处，海南州民族博物馆：《青海同德县宗日遗址发掘简报》，《考古》1998年第5期。

秦序：《杨荫浏先生在音乐文学史研究方面的若干重要贡献》，《中国音乐》1999年第4期。

王德埙：《“声曲折”研究述评》，《音乐研究》1999年第2期。

吕洪静：《唐时大曲、法曲两分明》，《天籁》2000年第4期。

王小盾：《中国音乐学史上的“声”“音”“乐”三分》，《中国学术》2001年第3期。

黄永堂：《略论先秦古乐与〈大武〉》，《贵州教育学院学报》（社会科学版）2002年第6期。

李娜：《“声曲折”研究综述》，《音乐研究》2002年第1期。

李石根：《法曲辩》，《交响》2002年第2期。

项阳，张欢：《大曲的原生态遗存论纲》，《黄钟》2002年第2期。

丁承运：《论五音调》，《音乐艺术》2003年第2期。

廖奔：《宋辽金大曲图考》，《中国历史文物》2003年第3期。

吕洪静：《宋时“法曲”音乐结构样式辨识及对人文关照的质疑》，《交响》2004年第1期。

吕珍玉：《〈诗经〉末章变调诗篇研究》，《东海大学文学院学报》（第45卷）2004年7月。

林林：《浅析辽宁鼓乐“汉曲”与唐代大曲的关系》，《乐府新声》2004年第1期。

欧兰香：《〈诗经〉的曲式结构分析》，《西北师大学报》（社会科学版）2004年第2期。

王誉声：《相和三调三种音阶说》，《天籁》2004年第3期。

褚历：《西安鼓乐中坐乐全套的曲式结构》，《中央音乐学院学报》2005年第3期。

冯亚兰：《探本穷源——论长安古乐之“古”》，《交响》2005年第2期。

王小盾：《〈高丽史·乐志〉唐乐的文化性格及其唐代渊源》，《域外汉籍研究》（创刊号），北京：中华书局，2005年第1期。

徐荣坤：《释相和三调及相和五调》，《天籁》2005年第1期。

柏红秀：《唐仗内教坊考》，《戏曲艺术》2006年第3期。

黄震云，孙娟：《乱曰的乐舞功能与诗文艺术特征》，《文艺研究》2006年第7期。

孙婧：《西安鼓乐的文化性质》，《交响》2006年第2期。

曾智安：《曹魏清商署的设置、得名及相关问题新论》，《乐府学》（第一辑），北京：学苑出版社，2006年。

高倩：《试析大曲结构的发展与演变》，《乐府新声》2007年第1期。

项阳：《对先秦“金石之乐”兴衰的现代解读》，《中国音乐》2007年第1期。

项阳：《功能性·制度·礼俗·两条脉——对于中国音乐文化史的认知》，《中国音乐》2007年第2期。

康瑞军：《论唐末仗内教坊的实质及其他》，《黄钟》2008年第3期。

项阳：《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》，《中国音乐》2008年第3期。

项阳：《〈乐经〉何以失传》，《光明日报》（国学版），2008年6月23日，第17期。

冯建：《四川泸州宋墓杂剧、大曲石刻考》，《四川文物》2009年第6期。

项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

祝秀权：《西周〈大武〉乐章及其演变考论》，《扬州大学学报》（人文社会科学版）2009年第3期。

翟景运：《略论北魏前期音乐及其影响》，《乐府学》（第四辑），北京：学苑出版社，2009年。

张晓娟：《〈诗经〉音乐结构探微》，《太原师范学院学报》2009年第5期。

黄翔鹏：《大曲两种——唐宋遗音研究》（上、中、下），崔宪整理，《中国音乐学》2010年第3期，第4期，2011年第1期。

项阳：《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期。

项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3期，第4期。

项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第1期。

项阳：《礼乐·雅乐·鼓吹乐之辨析》，《中央音乐学院学报》2010年第1期。

项阳，柏互玖：《从〈河北民间古乐工尺谱集成〉等书的编纂说起》，《人民音乐》2011年第7期。

项阳：《受益者的感恩与反思》，《天津音乐学院学报》2011年第1期。

项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期。

项阳：《重器功能，合礼演化——从金石乐悬到本品鼓吹》，《中国音乐》2011年第3期。

项阳：《中国音乐教育史研究中礼乐文化缺失的思考》，《中国音乐》2012年第1期。

项阳：《周公制礼作乐与礼乐、俗乐类分》，《中国音乐学》2013年第1期。

杨善武：《宋代唱赚〈愿成双〉谱新译》，《中国音乐学》2011年第1期。

五、论文集

丘琼荪：《柘枝考》，中央音乐学院民族音乐研究所编：《民族音乐研究论文集》（三），北京：音乐出版社，1958年。

丘琼荪：《汉大曲管窥》，《中华文史论丛》（一），上海：上海古籍出版社，1962。

杜正胜：《周初封建的建立》，《历史语言研究所集刊》（第五十本第三分册），台湾：中央研究院历史语言研究所，1979年。

夏野：《中国古代音阶、调式的发展和演变》，《音乐学丛刊》（第一辑），北京：文化艺术出版社，1981年。

湖北省社会科学院文学研究所编：《屈原研究论集》，武汉：长江文艺出版社，1984年。

姜亮夫：《楚文化与文明点滴钩沉》，《楚辞学论文集》，上海：上海古籍出版社，1984年。

《新疆艺术》编辑部：《丝绸之路乐舞艺术》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1985年。

王锡三：《论〈诗经〉以声为用的复沓结构》，《第二届〈诗经〉国际学术研讨会论文集》，北京：语文出版社，1996年。

陈致：《说南：再论〈诗经〉的分类》，《中国文哲研究集刊》（第12期），台湾：中国文哲研究所，1998年。

梁锡锋：《〈大武〉章数、章次考辨》，《诗经研究丛刊》（第五辑），北京：学苑出版社，2003年。

曾遂今：《音乐创造的灵感：从音乐的自然传播到技术传播》，曾田力主编：《中国音乐传播论坛》（第一辑），北京：北京广播学院出版社，2004年。

王子初：《马王堆七弦琴和早期琴史问题》，陈燮君主编：《上海文博论丛》，上海：上海辞书出版社，2005年。

李幼平主编：《钟鸣寰宇——纪念曾侯乙墓编钟出土30周年文集》，武汉：武汉出版社，2008年。

六、学位论文

朱孟庭：《〈诗经〉与音乐研究》，台湾师范大学2001届博士学位论文。

张国强：《宋代教坊机构研究》，中国艺术研究院2004届博士学位论文。

汪洋：《宋代五礼仪式音乐研究》，河南大学2005届硕士学位论文。

卫亚浩：《宋代乐府制度研究》，首都师范大学2007届博士学位论文。

付洁：《从歌舞大曲到“杂剧大曲”——唐宋文化转型中的音乐案例分析》，中国艺术研究院2007届硕士学位论文。

杨洁：《汉魏、隋唐大曲结构及其差异性的研究》，河南大学2007届硕士学位论文。

韩启超：《音乐在戏曲继替变革中的作用》，南京艺术学院2008届博士学位论文。

王颜玲：《论唐代大曲〈陆州〉和〈伊州〉》，首都师范大学2008届硕士学位论文。

张咏春：《中国礼乐户研究的几个问题》，中国艺术研究院2008届博士学位论文。

晏波：《古瑟研究》，华中师范大学2009届硕士学位论文。

赵铮：《宋代大曲研究》，首都师范大学2009届硕士学位论文。

张建华：《乐府古辞研究》，江苏师范大学2012届硕士学位论文。

后　记

戊子春秋，予陷人生之困境，觉生活之惘惑，遂复求学，希冀于此或可拨雾破霾，峰回路转，扬正道于前途。得中国艺术研究院录取，获继续深造之机会，吾心甚珍视之，学习倍加勤勉！

感谢师父、师母！拜项阳先生门下，乃人生之大幸！项师无心仕途高位，唯求学术人生，两袖清风，笔耕不辍。先生对学术探索之精神，对学生教育之倾心，葵族门生至为崇敬！

从项师治大曲研究，历时三载，从选题立论至理念论证，从论文纲目至结构框架，项师均浸透心血。然予资性驽钝，悟性不足，故论文撰写常不得要领。幸项师慧识，指出其弊，反复再三，遂有本书稿之撰成。写作困惑之际，师母苏丽晴女士亦牵动于心，谈话间时常点拨，使予茅塞顿开，堪为“第二导师”。本书得以顺利完稿，师父、师母之功也！

感谢家人！自乙酉春夏与妻李霞结姻缘好合，遂背井离乡，求学于外，八载有余。其间聚少离多，妻独自负工作、家庭之重，忙于内外，付出尤多，为夫，至为愧疚！父母高堂已过甲子之年，然依旧忙于生计，尽力筹吾学习之费用。今年四月，母亲因高血压险遭性命之危，却叮嘱吾兄嫂莫要告知，待予得知此事，却因撰写论文之急，未能及时探望，为子，至为愧疚！小女柏詠自出世始，予未暇顾及，今已值入学之年，又未及辅导，为父，至为愧疚！身为夫，不能尽爱；身为子，不能尽孝；身为父，不能尽慈。予，亦可恨也！

感谢师长、同学、同门！三年学习之涯，人生之途，当深谢者甚多。为学子，真诚感谢秦序、田青、王子初、薛艺兵、崔宪、张振涛、李玫、李岩、邓钧、齐琨、李宏锋等诸位师长之教导，感谢硕士生导师胡郁青女士给予学习之帮助；为同窗，真诚感谢二〇〇九级兄弟姐妹。尤为感动者，予因胃出血住院期

间，孔兄德平彻夜未眠，悉心照料；李迪、许立勇、单建鑫、张志颖、王东辉、高舒等同学牺牲复习备考时间，相继来院探望，情谊之重！为同门，真诚感谢任方冰、郭威二位师兄对论文撰写提出之建议，亦感谢孙云、李成、王丹丹、孙茂利、董旭彤、乔俏、郭艳君等诸位葵族同门鼎立相助。蒙各位师长之教导、同学之关心、同门之相助，本书稿方能顺利完成，互玖感念于心，感激之至！

柏互玖

壬辰年乙巳月丙寅日

于北京新源里